Poštarina plaćena u gotovom Dvobroj Din 20

Hrvatska Prosvjeta

GOD XXII **5-6** 1935

BILJEŠKE

Obnova srednjevjekovnih misterija. U Francuskoj su, u dva navrata, s najvećom pomnjom i u monumentalnoj opremi, izvedena dva srednjevjekovna misterija. Pred katedralom Notre Dame de Paris odigrano je 16. o. mj. »Istinsko prikazanje muke G. N. Isusa Hrista« (Le vray Mistère de la Passion) od Arnoula Grébana, najvrednije djelo te vrsti iz Srednjega vijeka u Francuskoj. Pretstava se imala dati dan prije, ali se baš neposredno prije početka spustila na Pariz velika oluja, te je izvedba morala biti odgođena na sutradan. Pozornica je pod vedrim nebom, sasvim po uzoru srednjevjekovnih, samo u modernoj stilizaciji: sa »stanovima« (mansions): nebo, pakao, Irudova palača itd. Izvedbu je vodio Aldebert koji je tu igru nekad priredio pred katedralom u Laonu. Cohen, profesor Sorbone i prvi stručnjak na polju francuske srednjevjekovne pozornice, priredio je tekst i sudjelovao kao literarni ekspert. Osam stotina figuranata učestvovalo je na pozornici, a sve su uloge bile u najboljim rukama. Za prvu izvedbu prodano je 12.000 karata. Pozornica je duboka 20 metara, a široka 40, a pozadina joj je prekrasna starodrevna fasada Naše Gospe Pariske, koja je kod posljednjih prizora sva čarobno obasjana. Radio je prenio zvonjavu starih zvona katedrale iz Reimsa koja se čula po čitavom Parizu. — Pred katedralom u Chartresu, klasičnim djelom gotike koje je besmrtno opjevao u svom romanu J. K. Huysmans, izvodi se srednjevjekovno »Prikazanje o Adamu i Evi«. O toj igri još nema pobližih podataka.

Igra o živom ognju zove se priredba koju su izveli u Arènes de Lutèce, u Parizu, igrači »Compagnons de Jeux« pod vodstvom i po tekstu Henri Ghéona, poznatog katoličkog dramatika. »Le mystère du Feu Vivant« nije upravo drama, nego scenski postavljeno pobožno štivo (od prilike ono što je kod nas g. dr. Deželić prozvao, »litomontažom« prikazujući, ove zime, u Hrvatskom Glazbenom Zavodu, život i djela pok. biskupa Langa) koje tumači crkvene blagdane vremena (izvedba je bila na Spasovo, a tekst je igre uključio i Duhove) uz suradnju katoličkih omladinskih društava. Kod pojedinih točaka čitavo društvo stupa iz publike i izvodi svoj dio teksta koji se osniva na Evanđelju i na Djelima Apostolskim. U gledalištu su bili sve sami katolički omladinci, njih preko 2000. Slike su bile ukusne i ingeniozne, i Pierre Lièvre ih po kompoziciji i tonu kolorita ispoređuje s produhovljenim i divnim slikarskim kreacijama Mauricea Denisa.

Francuska akademija, kako je poznato, nije kod posljednjih izbora primila za svoga člana Paula Claudela. »Besmrtnici« nisu htjeli u svom društvu najvećeg dramatika našega vremena, nego pretpostavljaju njemu — Claude Farrèrea (pisca kod nas poznate »Bitke kod Čušime«)! Mora se priznati da nije razlogom odbijanju Claudela ova činjenica da je on katolički pjesnik, jer je, pred godinu dana, Fr. Mouriac, bio primljen *jednoglasno*. Claudela nisu akademici primili jer im je »nerazumljiv«. Na to potsjeća vrlo dobro ugledni katolički časopis »Etudes« na Bossuetove neoborive riječi: »Pod izlikom da treba dopustiti samo ono što se jasno razumije — a to je, svedeno u izvjesne granice, istinito — svako uzima sebi slobodu da rekne: Ja razumijem ovo, a ne razumijem ono; i na samoj toj osnovici, prihvata ili odbacuje što god hoće, i ne misleći na to da osim naših jasnih i izrazitih ideja, ima ih i nejasnih i općih koje uza sve to sadrže u sebi tako bitne istine, da bismo, kad bismo ih zanijekali, izvrnuli sve.« Još je zanimljiviji izvadak iz kritike Dupatyjeve koji je u svoje vrijeme bio slavan kritik, izabran u Akademiju 1836., *protiv Victora Hugoa:* »Ti pretenciozni pjesnici ne razumiju ni sami sebe; svaki od njihovih polustihova tražio bi komentar. Šta je to vječnost, ništavilo, apstrakna bića koja pjesnik poziva da govore?... G. de Lamartine je pjesnički šarlatan.« Posljednja izdana djela velikog pjesnika jesu: *Ecoute, ma fille* (Slušaj, moja kćerko, svojoj kćeri za vjenčanje), zbirka eseja: *Positions II.*, te *Conversations dans le Loir-et-Cher.*

(Nastavak na 3-ćoj strani omota)

HRVATSKA PROSVJETA

GOD. XXII. ZAGREB, LIPANJ 1935. BROJ 5-6

LJUBOMIR MARAKOVIĆ:

CALDERON

Povodom »Postojanog kraljevića«

I.

Vladavina Filipa IV. u Španiji (1621.—1665.) služi mnogim kulturnim historicima, čak i onima koji su inače skloni racionalizmu, kao školski primjer za pobijanje materijalistčke teze: da je cvat književnosti i umjetnosti uvijek vezan o političku moć i, dosljedno, o materijalno blagostanje zemlje. Filip IV. kojega je još za života njegov prerevni tajnik i historiograf nazvao »Velikim«, nije zadržao toga naslova u povijesti, niti mu ga je itko drugi ozbiljno priznao. U političkom pogledu, bio je neobično nesretan vladar, ako se nesrećom smatra gubljenje teritorija u svakom slučaju: Filip IV. gubio je vojnu za vojnom, a s njom i sve zemlje koje su Španjolci stekli u doba svoga najjačega razmaha i sve prekomorske posjede, sve kolonije i provincije, a konačno i Portugal. Ali ako iz bližega ogledamo te gubitke, vidjećemo da je Španija u istinu izgubila sve, što prvotno nie ni bilo njezino: osvojene, podjarmljene ili inače više manje oružjem stečene zemlje. Zemlje koje su bile tuđe i tim drugim narodima isto tako drage, kao što je Španjolcima bila draga njihova domovina kada su je, pedalj po pedalj, osvojili natrag od Arapa. Ima i danas doduše još ljudi koji ne mogu dosta zamjeriti Španjolcima što su učinili kraj gospodstvu »kulturnih i naprednih« Arapa u svojoj vlastitoj zemlji. Ali kolikogod nitko ne poriče da su Arapi mnogo učinili za kulturu, pa i u samoj Španiji (tamo, čak, kako se čini, i najviše!) ipak se za volju ničijim simpatijama ili antipatijama ne može pobiti osnovno načelo pravednosti: da svaki narod ima pravo da bude slobodan na svomu tlu. I, premda se to čini kao gorka ironija povijesti, mora se kazati da je Filip IV., možda nehotice, ali svakako, proveo taj princip: svojim porazima učinio je Španiju Španijom, a sve zemlje koje su joj bile podložne slobodnima. Ako je čak Španija imala na Portugal i neko nasljedno pravo, ipak i Portugalci kao narod imaju pravo na svoju slobodu, a to je preče. Dalja je povijest pokazala kako je prirodna bila ta pojava; uz relativno neznatne promjene, Španija je ostala onakva kako ju je zadržao Filip IV., a i Portugalska je ostala samostalna država sa svojom narodnom individualnošću. Vladavina Filipa IV. pretstavlja, dakle, i protiv svoje volje paradoks negativnog heroizma: kada bismo znali da je Filip IV. htio svijesno provesti ono što mu se desilo, on bi bio neobičan junak koji se, za volju pravde, odrekao svega onoga što je njegovu zemlju teretilo kao izražaj osvajačkih i podjarmljivačkih, možda i megalomanskih instinkata.

Nemam nipošto namjere da ovdje pišem apologiju Filipa IV. Nisam historik i nemam na to pretenzija; želim samo, u nekoliko crta, osvijetliti okvir koji je historija dala jednom od najvećih pjesnika svjetske književnosti. Jednostrana i pristrana historiografija učinila je Španiji toliko krivice, da nije na odmet i gledanje s drugoga, na oko prilično paradoksnoga, stajališta. O narodu koji je heroizmom svoje vjerske i domovinske vjernosti zaustavio nečuvenu dinamiku arapske najezde i kao krvav bedem obranio Evropu, o narodu koji je otkrio daleke svjetove i prednjačio čitavoj Evropi svojom poduzetnošću, srčanošću, odvažnošću, povijest, zamućena i zamračena namjerno, nije znala ništa drugo nego da je njegova zemlja postojbina Torkvemade, inkvizicije, konkvistadora i vjerskog »fanatizma«. Da su se čak i te, svakako negativne strane Španije gledale suviše jednostrano a često i s temeljitim nepoznavanjem, to je jasno svim čitaocima novijih, objektivnijih djela o španjolskoj povijesti. Da i one pripadaju karakterističnim osebinama španjolskog temperamenta i individualiteta koji u sebi nosi još i daleko više pozitivnih osebina zanosa, srčanosti, viteštva i bogatstva duha, to se nije htjelo ni vidjeti, ni priznati.

Slično je s Filipom IV. Kad se već ne može poricati da njegovi teritorijalni gubici nisu bili toliko pogubni unutarnjoj snazi Španije kao naroda, onda se nastoji utvrditi da sam Filip IV. znači lično posljednji i lažni otsjev nekad moćne dinastije, i da Calderon, Velazquez, Murillo nisu drugo nego nezasluženi sjaj naroda koji je već bio iznutra truo i nemoćan. Međutim, tko pogleda Velazquezove portrete Filipa IV. (a zna se da Velazquez, iako je bio dvorski slikar, nije bio nikakav laskavac!), vidjeće lako, da to lice, iako tipsko habzburškovačko, nipošto ne odaje degenerika ni kakva mekušca slabića, nego muževnost i inteligenciju koja ne mora biti baš naročito superiorna, ali je ipak nepobitna. Što ga je slikar prikazao i u ratničkoj pozi konjanika, nije hvalisanje čovjeka koji je gubio bitke na bojnom polju, nego sasvim prirodna crta Španjolca: i Cervantes je bio vojnik kod Lepanta, iako se narugao viteštvu; i Calderon je učestvovao u dva rata, iako je poslije postao svećenikom. Ako Calderon naziva jednu od svojih junakinja »Gospođom đavolicom«, to se mora kazati da su — budi Bog s nama! — vražji dečki ti Španjolci; sretni ili nesretni na bojnom polju, oni ne puštaju mača iz ruku, i ti razvikani »fanatični« katolici biju megdan gdje god samo stignu. I u drami i u komediji, dvoboj je neizbježiva scena na pozornici. Bez sumnje, vladavina Filipa IV. nije period slave na bojnom polju, ni zgrtanja fantastičnih bogatstva iz dalekih »Indija«. Ali Filip IV. bio je vladar koji je uposlio Velazqueza, na sreću i slavu slikarstva svih vjekova; vladar koji je anonimno i sam pisao drame, pa čak i igrao na pozornici — kako, to je sada svejedno, ali je njegova velika zasluga da je, jedini od vladara čitave tadanje Evrope, zabranio na svoj dvor ulaz talijanskoj operi: tim je očuvao individualni karakter španjolske drame i pozornice, i prokrčio polje rada njezinu najgenijalnijem stvaraocu: Calderonu.

II.

Nemam nikako namjere da iznosim ovdje studiju o Calderonovu životu i o njegovim dramama. Nakon onoga što je na tom polju kod nas pisao i govorio u različitim prilikama moj drug i prijatelj g. Antun Matasović koji

poznaje izbliže španjolski jezik i književnost, smatrao bih izlišnim da to isto ovdje ponavljam. Htio bih samo, u nekoliko crta, da nabacim problem genijalnosti jednoga od najvećih dramskih pjesnika svih vremena, i najvećeg kršćanskog dramatika uopće, povodom izvođenja njegova »Postojanog kraljevića« (El principe constante) na pozornici našega »Narodnog kazališta«, s premijerom na Veliku srijedu o. g.

Prokrčivši put Calderonu, odnosno sačuvavši svoj dvor od talijanske opere, Filip IV. je ne samo dao slobodno polje njegovu geniju, nego je istim mahom očuvao i autohtonost, samoniklost i samorodnost španjolske drame: to znači da je u njoj mogao genij njegova naroda progovoriti svojim izvornim i nepatvorenim govorom. Inzularni položaj Velike Britanije stvorio je sličnu situaciju u Engleskoj Šekspirova vremena, i tako su njegove drame ne samo ogledalo engleskog života, nego i izražaj engleskog duha. Strast i neznanje zamutili su uza sve to vid toliko, da se samo kod Calderona redovno ističe »neprilaznost« njegove dramatike, jer je specifično španjolska, pa stoga, tobože, nerazumljiva drugim evropskim zemljama; dok se na taj momenat sasvim zaboravlja kod Šekspira. Ali je Velika Britanija još i danas velika vlast koja je pribavila poštovanje sebi i svom jeziku na svim kontinentima, i nitko i ne misli n. pr. da naučiti strani jezik znači već svladati bezbroj razlika u specifičnom mišljenju i shvatanju dotičnog naroda. A Španija, na krajnoj granici Evrope, odijeljena morima i Pirenejima — gotovo inzularna i ona — odigravši svoju sjajnu ulogu u svjetskoj povijesti, ne potiče danas nikoga da nauči njezin jezik, niti taj ima od toga kakve naročite praktične koristi — osim poznavanja golemog blaga španjolske slavne prošlosti. Latinska je Amerika isto tako zaboravljena pored bučnog uspona anglosaskih Sjedinjenih Država, pa ipak su Rio de Janeiro i Buenos Aires veličajnije lijepi gradovi od neboderskog New-Yorka, a pogotovu od gangsterskog Chicaga. A Sevilla, Toledo, Cordoba, Escorial već samim zvukom svojih imena iskrsavaju pred našim očima kao daleka jeka najčarobnijih sanja potonule prošlosti. Kolika je farizejska neobjektivnost evropske javnosti, vidi se najbolje iz činjenice, što kod Cervantesa, Calderonova zemljaka, još starijega i prema tome nama još udaljenijega, nitko ne ističe njegovu španjolsku »nerazumljivost« očito zato što se narugao Španjolcima, iako na genijalan način. A među ostalim stvarima koje služe na čast španjolskom narodu, jest i ta da je, unatoč krvavoj ali opravdanoj ironiji, zadržao Cervantesa na jednom od prvih mjesta svoje književnosti, iako je to za velik dio Evrope, zlobne i nepravdene, značilo da je svaki Španjolac Don Quijote ili, što je još gore, Sancho Panza. Reći će se da je viteštvo koje je persiflirano u Don Quijotu bilo opća pojava Srednjeg vijeka, pa je prema tome njegova atmosfera razumljivija drugim evropskim narodima; no ima li općenitije pojave no što je katolička vjera koja sačinja srž Calderonovih drama i koja, u konačnoj biti, sadržava ključ svemu onome što Calderonovoj dramatici daje njezin posebni život i njezinu specifičnu ljepotu?

Calderon je tvorac kršćanske tragedije, a to je daleko više od svih specifično španjolskih »capa y spada« i sličnih tehničkih stručnih izraza kojima teoretici drame bluffiraju neupućenog čitaoca kada hoće da mu prikažu

»neprilaznost« španjolske drame. Mnogo se pisalo, tokom devetnaestog vijeka, a piše se i danas o »smrti tragedije«. Pa ipak, ne čitamo li danas, više nego ikada, toliko puta u dnevnim novinama: »Potresna tragedija odigrala se jučer u X-skoj ulici...« Tragedija i tragičan događaj nije isto. Tragičan je događaj često samo svagdanja »domaća vijest«. Što ga čini tragedijom, to je pitanje krivnje i katarze, pokretanje metafizičkih svjetova i čitavog svemira da se protumači tragika tipskog događaja iz ljudskog života. U staroj je Grčkoj bio kor umjetnički regulator tragičnog osjećaja. Kasniji vjekovi naprezali su se svijesno da nadomjeste tu specifično helensku tvorevinu, ili su nalazili spontano za nju neku naknadu u svojoj ideologiji, ili u tradiciji svoje zemlje. Schiller je pokušao uvesti kor, ali je odustao. No njegov pokušaj pokazuje jasnu svijest o tom da tragični osjećaj u njegovoj dramatici nije našao svoj konačni izražaj i opravdanje. Shakespeare je crpao iz prirođenog engleskog temperamenta, kada je ravnovjesje u gledanju svijeta uspostavio izmjenom patetičnih i komičnih scena. Svatko je bez sumnje već i sam osjetio koliko pojave Polonija, Rosenkrantza i Güldenstjerna osvježavaju u ritmičkoj kadenci naš duh i čine ga sposobnim da pravilno apsorbira mračnu tragiku Hamleta.

Ali u gracioznoj i elegantnoj Španiji, zemlji uvijek viteškog duha i uravnotežene uglađenosti, nemoguća je krupna komika i bezobzirna raspojasanost »merry old England« gdje se hladnoća Sjevera i dužina zimskih noći obilato suzbija jakim alkoholom. Komika Calderonovih komedija redovno je komika situacije, bezazlene igre riječima i ljupkoga balansiranja kao u igri skrivača, komika diskretnog vela i indiskretne, ali zauzdane strasti — poezija (jer ima i takve poezije!) uglađene konvencije, poezija etikete i obuzdane, ali suptilne mašte. A takva je komika, uz tragičan događaj, samo kao neka ukusna arabeska na dragocjenu okviru. Tipski »gracioso« španjolske drame, komično lice koje je sluga, dvorski luđak ili sl., prikazan je, karakteristično, u »Liječniku svoje časti« u tragičnoj situaciji gdje silom hoće da izmisli šalu, ali mu to ne uspijeva. Ozbiljnost situacije jača je od njegove pitome bezazlenosti. Ali zato je ključ učinku Calderonove drame na sasvim drugoj strani. Calderonu i ne treba Šekspirovske komike za ravnovjesje tragičkog osjećaja, jer se sama njegova tragika, bitno kršćanska, ne osvrće toliko na onu klasičnu formulu: tjelesno stradanje — duševna pobjeda, nego je čitava njegova dramatika u unutarnjem preobražavanju svoga nosioca, i u samoj uzročnosti radnje ima svoje posebne zakone. Je li klasična Calderonova drama »Život je san« (La vida es sueño) tragedija? I tko joj je tragični junak, odnosno tko joj je glavno lice uopće? Svršetak je drame u biti svijetao, izmiran: Sigismundo, kraljević kojega je otac držao zatvorena u kuli bojeći se pretskazivanja zvijezda, opamećen je svojim tobožnjim »snom«, i kad je i tako java samo san a san možda i java, povlači iz toga životnu pouku i postaje mudar, pametan, razborit čovjek kojega narod s pravom pozdravlja kao svoju uzdanicu, novoga vladara. Ali nije li taj njegov nenadani uspon plod revolucije? Nije li u pozadini čitave radnje, kao njezin faktični pokretač t. j. onaj koji pravi »eksperimenat« sa snom da se uvjeri o tom jesu li zvijezde pravo proricale, stari otac, kralj Basilio koji je, pored Sigismundove radnje, uistinu

tragično lice drame? Premda se htio povući s vlasti, ipak ustanak naroda za njega znači tragičan pad. Ali tu kobnu situaciju prevaže u isti mah činjenica da je Sigismundo postao drugi čovjek, a da je i sam Basilio doživio preokret: ona vjera u proročanstvo iz zvijezda radi koje je on toliko dugo tiranizirao sina i, sapevši ga u okove, učinio od njega bijesnog divljaka i očajnika, doživjela je također poraz: kao Ciprijan u »Čudotvornom magu« (El magico prodigioso), »španjolski Faust«, kao tolika druga krupna lica Calderonovih drama, Basilio uviđa da zvijezde (t. j. priroda) mogu doduše odrediti unaprijed zle sklonosti čovjeka davši mu ih zajedno s porodom, ali da one

»solo el albedrio inclinan
no fuerzan el albedrio«

(samo sklanjaju volju, ali je ne mogu prisiliti) t. j. da snažnom voljom čovjek može da paralizira i svoju prirođenu ćud, i suprotnu igru sudbine. I tako značaj s jakom i svijesnom voljom može, da govorimo Calderonski, zaustaviti tok zvijezda: paralelizmu Basilio-Sigismundo u kojemu se tragički sudar dijeli na dvoje i vodi do pomirbe, do kršćanske harmonije, pri čemu je Basilio bio zaluđen »zvijezdama« a Sigismundo zaveden podivljalom voljom — tomu paralelizmu odgovara onaj Ciprijana »Fausta« kojega iskušava Demon kada, u svojoj nezasitnoj i oholoj želji za znanjem, ispituje nedokučivu tajnu Presv. Trojstva, zamućujući mu razum vizijom žene i, s druge strane, Julije, čiste kršćanske djevice koja nije ni za jedan čas popustila strasti, ali pogiba mučeničkom smrću, povlačeći za sobom, veličinom neslomljive svoje volje, obraćenoga i spasenoga Ciprijana.

III.

U »Postojanom kraljeviću« taj je kršćanski oblik tragedije s izmirnim svršetkom doživio svoj vrhunac: ovdje nije radnja podijeljena na dva lica koja uporedo dijele tragiku, nego je usredotočena sva na jedan, veličajno plemeniti i herojski karakter: čini se da se ovdje najjače razmahnula stvaralačka snaga Calderonova, baš u času kada nije stvarao fiktivno lice iz legende, koju bi, eventualno, sam izmislio, nego kada je obradio historijskog junaka: u svakom drugom slučaju mogla bi mu se prigovoriti neuvjerljivost, namjernost, tendencioznost, kada je jednom čovjeku pripisao toliko savršenosti; u ovom slučaju, Don Fernandov heroizam je historijska istina, i pjesnik ima samo da toj divnoj pojavi sveca-heroja dade pjesnički razmah i ljudsku uvjerljivost. Može li tkogod biti savršeniji od Don Fernanda, kraljevića koji ne dopušta da ga otkupe iz arapskog sužanjstva, jer bi s Ceutom koju sultan traži kao otkup, tolike tisuće kršćana zapale u ropstvo i bez sumnje izgubile vjeru? Ali ne samo to: njegova odluka ima da se bori protiv čitavog svijeta i protiv bijesa sultanova koji ga, postupajući dotle s njim kao sa sebi ravnim, baca među posljednje robove; protiv brata kojemu je njegov život toliko dragocjen, protiv kralja koji umire od tuge nad gubitkom Don Fernandovim i oporučno još ostavlja ovlast, da se Ceuta izruči za zarobljenog Don Fernanda. Ovdje i opet jaka volja jednog čovjeka zaustavlja svemir: to je postojani kraljević koji ne nosi uzalud svoj pridjevak: on se za svoju odluku bori do smrti. Pa ipak, nije on nikakva

šablonska lutka ni ishitreno djelo zanesene mašte: na vrhuncu svojih muka, on se gorko tuži i baš kao što je nekada Jedan koji je otkupio svijet, kao što on sada otkupljuje Ceutu, zavapio ljudski bijedno: »Žedan sam«, tako Don Fernando pruža sa smetljišta na kojemu umire, izmučenu ruku za koricom kruha koja bi mu bar nešto ublažila stradanje. Ta je potresna historija kraljevića-prosjaka to dirljivija, kada se pomisli koliko je viteški uglađen taj zarobljeni princ kao svjetski čovjek: on je junak, koji je pao u ropstvo s mačem u ruci, nenadano opkoljen; on je osjećajan čovjek koji ima toliko sućuti za nesretnu kraljevnu Feniks koju otac daje za nedraga, on je plemeniti kavalir koji je zahvalan svomu protivniku Muleju što hoće s njim da se natječe u velikodušnosti. Štaviše, kada se pomisli kolika je zatorna mržnja vjekovima bjesnila između krsta i polumjeseca, između Španjolaca i Arapa, njihovih zatočnika, koliko je srdačne blagosti prema subratu-čovjeku, nesretnom Muleju kojega sultan, u prkos njegovim osjećajima, šalje kao pratioca Feniksina da je baš on izruči njezinu zaručniku Tarudantu, kada na njegov istočnjački prijateljski pozdrav: »Allah neka te štiti«, kršćanski vitez-mučenik odgovara teološki najispravnije, a ljudski toliko toplo

Si Alá es Dios, con bien te lleve!

(ako je Allah Bog, neka ti bude na pomoći!) Više se ne može tražiti nego kad čovjek koji umire za svoju vjeru, s toliko tankoćutnosti iskazuje poštovanje vjeri drugoga, po duši i srcu plemenitog čovjeka.

Zato i nije djelovanje sveca onako kako ga često zamišljaju bakice bogomoljke i bezbožni racionalisti, u neprestanom razmetanju čudesima i nekim vanrednim pojavama, nego u nekoj neodoljivoj unutarnjoj snazi koju emanira čitavo njegovo biće, i koja snažno privlači k njemu ljude koji ga susreću, a da oni i nisu svijesni zašto. Ta fascinantna moć svetosti koju Calderon tako fino izražava u času kada Mulej, Feniks ili sultan dolaze s njom prvi put u dodir, daje raspletu tragedije njezinu duboku i veliku patetiku koja je daleko od strašnih grčeva očajanja Aishilovih ili Šekspirova klanja, katkada u masama, na kraju drame: postojani kraljević umro je ostavši do kraja vjeran; prekasno je stigla intervencija Don Alfonsova koji je sretno zarobio Tarudanta, Feniks i Muleja te hoće da tim sužnjima otkupi Don Fernandov život. Kao kod sv. Aleksija (u Ghéonovu »Siromahu pod stepenicama«), kada po smrti odjednom zasja skriveni sjaj prezrenog prosjaka, ovdje se odjednom svi poklone veličini Don Fernandove postojanosti; ali Feniks, nježna Arapkinja koja se u početku drame tako sanjivo predavala melanholiji svoje nesretne zemaljske ljubavi, pada sad do nogu svomu velikom i nepoznatom prijatelju čija ju je čarobna dobrota nesvijesno privlačila vječnim dobrima: njezina blaga smrt je »krst želje« koji potresa jednako obje strane; nitko nije pobijeđen, nitko nije pobjednik, Bog je pobijedio sve veličinom dobrote svoje — »apparuit humanitas Domini nostri«. Don Alfonso neće da iskorišćuje sreće koja mu je dala u ruke tako skupocjen plijen — pa i čemu? Nema više plemenitog Don Fernanda ali s njegova će groba tisuće i milijuni crpsti svijetlo i snagu, da i oni budu postojani, a nebotična će im katedrala pokazivati put do toga veličajnog

svetišta. Smrt kao prelaz u vječni život — i to ne samo u nadzemaljski život vječne duše, nego u općinstvo svetih kojih uspomena ostaje među nama živa da nas puni pouzdanjem u borbama života — to je konačni akord kršćanske tragedije koja ne znači samo izjednačenje dobra i zla u harmoniji svemira — kao svaka tragedija — nego i uvir svih ljudskih čežnja i stradanja u veliki Ocean Božje ljubavi i dobrote.

IV.

Poznato je da je kod starih Grka kor bio ne samo izvjesnim regulatorom našega stajališta prema toku radnje, nego i nepresušnim izvorom najdivnijega lirizma. Kod Šekspira te veličanstvene proplamsaje lirske dinamike, dinamike razbuktalih čuvstava koji tumače osjećaje čitavog čovječanstva, nadomještaju refleksivni monolozi ili lirski ekskurzi, koji se poput sjajnih vatrometa upleću u presudna mjesta radnje. Prekrasnim zanosima mjesta kao što su: »Nije to ševa ...« u »Romeu i Giulietti« ili: »U takvoj noći ...« u »Mletačkom trgovcu«, Shakespeare kako bi rekao Thierry-Maulnier u svojoj knjizi o Racineu »zaustavlja ili ubrzava po svojoj volji napetost zapleta, ublažuje ju na časove ... Nema u Racineovim tragedijama zaustavljanja, tih intermedija u kojima pisac i gledalac mogu za čas ukloniti radnju, i sudbinu, i smrt, omeđiti svijet na jednu djevojku, na jednu pjesmu, na jedan cvijet ... Na ogoljenim daskama scene, Šekspirov junak nalazi časova da sanjari, da zaboravlja, da bude ono što jest: *biti,* ta najviša bezazlenost (suprême innocence) uskraćena je Racineovim junacima.« Mislim da se vara Thierry-Maulnier kada misli da je sav lirizam Racineov unesen direktno u samu radnju: on nije, doduše, dan u ovakvu čisto lirskom zaustavljanju radnje, ali je uza sve to tu u znamenitim govorničkim tiradama francuske klasične tragedije; one se odnose direktnije na radnju, ali one znače ne manje zaustavljanje, da se razotkrije dno ljudskoga srca, kako ono kaže Racineov prekrasni i poznati stih:

»Le ciel n'est plus pur que le fond de mon cœur.«

Calderon se u izražavanju lirizma podudara sa Šekspirom; njegovi su monolozi također »zaustavljanja svemira« na jednom ljudskom srcu. Pritom ih donekle spaja i to, da im je dikcija jednako bujna i jednako kićena, pod dojmom iste literarne pojave koja se u Engleskoj zove euphuizam, u Španiji gongorizam, a u Italiji (i kod nas) marinizam. Ona je barok poezije, i samo naivna predrasuda klasicizma mogla je da dovede do mišljenja da je barok, svojom bujnošću, zabluda ukusa. U rđavim rukama on je zabluda baš tako kao što je umjetnički nemoguć i hladan klasicizam u rukama akademskih epigona. Kako je plastičan, poetičan i pun ljudske dubljine naš Gundulić (u »Suzama sina razmetnoga«) prema Đorđiću ili Kanižliću, pa i samom Mariniju! Kako lako opraštamo Šekspiru one pojedine (i rijetke) hiperbolično-naduvene fraze, za svu onu prekrasnu eteričnu eksaltaciju njegovih lirskih mjesta! Koliko je veličanstveno dubok, kod Calderona, monolog Basilijev u drami »Život je san«, ili koliko plamte od žara Ciprijanovi zanosi u »Čudesnom magu«, iako inače i kod Calderona, naročito u veselim igrama, ima po gdjegdje pustog poigravanja rije-

čima! Pritom treba uzeti u obzir, da prevodioci nisu uvijek dorasli Calderonovu izmjenjivanju stihova (deseterac i jampski kvinar, a i drugi metri) i da se, n. pr., koliko sam mogao po slušanju razabrati, naš prijevod »Postojanog kraljevića«, premda je inače gladak i lijep, i ne osvrće na tu osebinu španjolske drame, a napušta čak i srokove. Ali svakako je bolje i to nego da se prevodilac formom daje sapinjati, te kljaštri ili razvlači pjesnikovu misao. Međutim, teško je uopće prijevodom dati muzičku ljepotu španjolskih stihova i tako opravdati njihovu bujnu množinu koja je u tuđem jeziku tek bezvučna sjena slikovite i zvonke muzike kastilskog govora, »najponosnije kćerke svesvjetskog latinskog jezika« kako ga zgodno naziva A. W. Schlegel. »On je manje blag od talijanskoga, radi grlenih glasova i čestih nastavaka s konsonantima, ali on zvuči po mogućnosti još punije iz prsa i ispunja uho čistim metalnim zvukom. Opora snaga i prostodušnost Gota nije se u njemu još bila sasvim izgubila, kada mu istočnjačke primjese dadoše čudesan polet te izdigoše njegovu poeziju, tako rekavši opijenu aromatskim mirisima, nad svu promišljenost trijeznog Zapada«. (A. W. Schlegel, Englisches und spanisches Theater.)

Calderonovoj velikoj riznici poznavanja ljudske duše pripada i njegovo jednostavno i iskreno prihvatanje ljubavnog osjećaja. Nijedan katolički pjesnik nije nikada s toliko prostodunšosti dao izraza svojim simpatijama za ljude koji ljube, za srce koje mori ljubavna čežnja. Ali dakako, to je španjolska kavalirska ljubav koju u svakoj žilici prožima danas toliko zaboravljeno viteško geslo: »Honny soit qui mal y pense«. Bezazlena, poštena, naivna ljubav prave i lijepe mladosti, a ako se kada radi o stranputici strasti, ona je ili ismijana ili izliječena. A da se vidi ljepota Calderonove lirike onakve kakva jest, donosim ovdje izvorni tekst prekrasnog soneta o noći i prolaznosti koji govori tužna Feniks kada joj je rob Fernando donio cvijeće koje je tražila:

Esos rasgos de luz, esas centellas
Que cobran con amagos superiores
Alimentos de sol resplandores
Aquello viven que se duele dellas.
Flores nocturnas son, aunque tan bellas,
Efimeras padecen sus ardores;
Que si un dia es el siglo de las flores,
Una noche es la edad de las estrellas.
De esa pues primavera fugitiva
Ya nuestro mal, ya nuestro bien se infiero
Registro es nuestro, se muera el sol ó viva.
Que duracion habrá que el hombre espere
O que mudanza habrá, que se reciba
De astro, que cada noche nace y muere?

Što se tiče refleksivnih partija, tu je, možda, najjača razlika između Šekspira i Calderona. Kako je Španiji, s obzirom na njezino poznavanje u Evropi, škodila njezina odijeljenost, tako joj je ona koristila s obzirom na čuvanje njezine vlastite individualnosti i kulture, a naročito njezina vjerskog i filosofskog zaklada. Španija je, po priznanju njezinih protivnika, ostala »natražna«; kao što se s uspjehom obranila od protestantizma, tako se očuvala i od razornog crva sumnje koji je malo pomalo, ali postojano izgrizao filosofijske duhove Evrope. Iako su Šekspirovi prekogrobni pogledi nesumnjivi, ipak u djelovanju na zemlji, u postupanju pojedinih karaktera, vidno preotima kod njega maha sumnja, neizvjesnost, skepticizam. Čitav je Hamlet sazdan na tom kobnom osjećaju, a najljepše refleksivne partije i ostalih misaonih drama Šekspirovih (naročito Kralj Lear, Macbeth i dr.), protkane su ne samo borbama osjećaja, nego i nemirima misli, podizanjem sumnje u uređenje svemira (To be or not to be...). Kod Calderona nema nigdje takve neodređenosti u mislima, borbe se u duši njegovih lica odnose samo na djelovanje, odnosno, ako se radi o Faustovskoj zavedenosti, kao kod Ciprijana, pravilno je mišljenje na kraju jasno i bistro kao sunce. Calderon je, za dugo vremena možda posljednji, kao velik pjesnik, utjelovio onaj ideal koji označuje Verlaine (u besmrtnom sonetskom diptihu koji se počinje stihom: »Sagesse d'un Louis Racine, que je t'envie!«) riječima: »Haute théologie et solide morale« — visoko teološko znanje i čvrsta, solidna moralna praksa. U svojoj mladosti čudo od napretka u naucima, Calderon je svoj pjesnički rad osnovao na nedvojbeno jasnu i sigurnu filozofskom obrazovanju koje je provodila u djelo živa i cjelovita vjera. A tomu dolazi još jedan umjetnički momenat: da su španjolski mistici zlatnoga doba, pored svega strogo teološkog karaktera svojih djela, snažno pjesnički inspirirani, tako da sv. Tereza od Isusa, sv. Ivan od Križa, Ramon Llul, i dr., pripadaju među klasike španjolskog stila, pjesnički odabranog, smionog i neobično dinamičnog, a neki su od njih i zanosni lirski pjesnici nepobitne književne vrijednosti. Te su preteče natopile svojim duhom prekrasni monolog Don Fernandov koji svojom bujnom retorikom dostiže Usklike Sv. Tereze Avilske, a svojom dubokom sadržajnošću znači Križni put svoje vrsti. Ako je ljubavna lirika Calderonova ljupka i istančana poput najkrasnijih maurskih arabeska njegove domovine, religiozni lirizam, pretočen u refleksivne partije njegove dramatike, sjajan je umjetnički izražaj neodoljive bujice španjolske klasične mistike.

Pisana za svijet pozornice, dramatika je lijepo ali mrtvo slovo kada se samo čita iz knjige. Stoga je nezaboravan i nenaplativ užitak bio u tim izvedbama »Postojanog kraljevića« na pozornici našega Narodnog kazališta, u magistralno savršenoj režiji g. dra. Gavelle i u interpretaciji naših glumaca od kojih nijedan nije zaostajao za svojom zadaćom. Scenske slike g. Lj. Babića, duhovito zamišljene i potpuno u stilu, dočarale su, s magijom majstorskog osvjetljenja, u jednu ruku fantastični žar Istoka, a u drugu grozničavo čarobne vizije slikarske mistike ranih španjolskih majstora Ribere, Zurbarana, El Greca. Iako prošavši kroz retortu njemačke prerade i hrvatskog prijevoda, »Postojani Kraljević«, vrhunac Calderonove umjetnosti i najsjajniji uspon njegove divne čovječnosti, doživio je svoj triumf u zemlji koja bi, po historijskim analogijama, imala i te kako razloga da prigrli velikog katoličkog dramatika, i da često razmišlja o dubokim dojmovima njegove neprolazne dramatike.

K. RIMARIĆ-VOLINSKI:

PUČKO KAZALIŠTE NA UKRAJINI I U RUSIJI

(Kratki pregled od misterija XV. vijeka do pokušaja pučke drame XX. vijeka.)

Govoriti *sada* o pučkom teatru u Rusiji u onom smislu, kako to mi shvaćamo, sjećajući se Oberammergauskih pasijskih igara, dakako da je apsurdno. Ali, ako je ovo poznato svima, nije općenito poznato to, da je i u carskoj Rusiji religijska pučka drama bila eliminirana samim tim faktom, da je pravoslavna crkva vrlo sumnjivo gledala sve, što se izvodi na pozornici, pa i s čisto vjerskim sadržajem. Moskovska Rusija ima staru tradiciju gledanja na kazalište, kao na »bjesovsko igrišče«... Striktni zakoni »Rosijske Imperije« zabranjivahu izvođenje na pozornicu Boga-Isusa, Majke Božje i svetaca ma u kom obliku; štaviše, sve do 1917. g. nije na pozornicu mogao izići ni svećenik u ruhu ili episkop: ako bi trebalo, preobukli bi ih u odijelo »pustinjaka«...

Prema tome, dakako, Rusija *skoro* nema tradicije pučke vjerske drame... Pokušaji komunista da je parodiraju, ciljaju više na zapadno-evropske izvedbe...

O svemu tome ćemo pomalo progovoriti u daljem toku izlaganja. Momentano ćemo istaći nekoliko osnovnih postulata, koje treba znati za razumijevanje, što je *ipak* bilo u Rusiji i kako se to malo razvijalo. *Prva okolnost* je ta, da je pučka drama nastala na *ukrajinskom* tlu. Prema tome, povijest njezina pripada upravo u povijest ukrajinske literature.

Druga okolnost je ta, da počeci ukrajinske, a po njoj i ruske pučke drame jesu u neposrednoj vezi s katoličkim utjecajima — što je i bilo povodom, veoma sumnjičavom stavu Moskve prema njoj.

Treće — da je ipak na Ukrajini u XVI., XVII. i XVIII. vijeku ta drama cvala i dala, za svoje doba, krasnih pojava.

Četvrto — da je u Moskvi XVII. v. isto tako bilo pokušaja u tom smislu, ali su ti pokušaji vezani više uz carev dvor, nego uz pučku pozornicu.

Peta okolnost — da od Petra Velikog religiozne drame sasvim nestaje s površine, te u zamjenu dolazi »imitacija« zapadno-evropske komedije i drame, sasvim laičke. Od toga nastaje konačno i pravi ruski teatar, čiji procvat pada na XIX. vijek.

I napokon, *šesta okolnost,* da je tradicija pučkih igara sačuvana najviše na Ukrajini možda i do dana današnjeg.

I. PRVO DOBA (do XIX. v.)

Počeci pučke vjerske drame na Ukrajini

Dakle, mjesto da odmah pristupimo prikazu suvremenog stanja — mi ćemo se napočetku pozabaviti kratkim pregledom historije pučke drame. Evo što piše o početku ukrajinske pučke drame jedan ukrajinski književni historik:[1])

[1]) Volodim Radzikevič, »Korotkyi narys istorii ukraïnskoj literatury«. Lviv 1931, str. 103.

Stara grčka drama nastala je iz narodnog rituala, iz zabava i pjesama. I u ukrajinskim narodnim obredima i zabavama iz davnine bilo je zametaka dramske poezije. U šumskim zabavama, u obredima kupanja (Ivan Kupala) i svadbenim običajima nalazimo ne samo dijalog (koji sam po sebi još ne znači dramu), nego dijalog s mimikom koja ima da ga tumači, t. j. s *akcijom.* Naposе, ukrajinska svadba (»esillja«) to je svoje vrsti ukrajinska pučka folklorna drama, u kojoj kao činovi (akti) služe svatovi, zaruke, djevojačko oproštajno sijelo (»divyč-večora«), vjenčanje i t. d.

Također od najstarijih vremena su postojali na Ukrajini tako zvani »skomorohi«, veseljaci, organizatori svih najvažnijih pučkih obreda. »Skomorohi« su vršili ulogu pučkih glumaca; slične pojave se zapažaju kod svih evropskih naroda u srednjem vijeku. Na Ukrajini oni su igrali, svirali te pjevali po kućama, naročito na gozbama, sudjelovali na svadbenim svečanostima, zabavljali gomilu na ulicama i trgovima; za svetkovanja »koleda« išli su s medvjedom i kozom, kasnije s »vertepom«.[2])

Svi ovi počeci dramskog pjesništva bili su u stanju u daljem svom razvitku stvoriti sasma osebitu ukrajinsku nacionalnu dramu. Sprečavali su taj razvitak samo nepovoljni istupi kršćanskog (pravoslavnog) svećenstva, koje se sistematski borilo protiv toga i istupalo protiv kojekakvih poganskih *»igrišća među seli«,* »narodnog pjevanja, plesanja i sviranja«...

Premda, dakle, u ukrajinskim narodnim obredima bilo je veoma mnogo zametaka dramskog stvaranja, ipak se počeci drame na Ukrajini nisu razvili iz tih zametaka, nego su se razvili pod utjecajem zapadne Evrope. A vjerska drama na Zapadu nastala je baš kao pokus Crkve da suzbije poganske demoralizirane pretstave i zabave, upotrijebivši u tu svrhu crkvene obrede i procesije, udešene poput dramskih nekih pretstava; kraće: upotrijebivši isto oružje u drugu svrhu. Iz toga i nastade vjerska drama.

Na Božić su se izlagale jasle, pa su svećenici čitali tekstove Sv. Pisma, naizmjence, kao da mijenjaju uloge. Iz Uskršnje službe također nastade drama. Osnovom posluži razgovor anđela sa ženama koje su došle pred Isusov grob.

U V. i VI. vijeku religijska drama nije izlazila iz crkvenih zidova. Ali kada su počeli dodavati komične epizode, intermedije i šale, ovakova religijska pretstava nije mogla više ostati u crkvi sa svim njezinim laičkim elementima, te napusti crkvenu zgradu, preselivši se, na početku možda na groblje, kasnije na tržište i sajmište.

Tri su glavna tipa zapadno-evropske religijske drame: »*Misteriji*« — sa temom o iskupljenju ljudskog roda, što se ostvari u Rođenju Isusovu, Njegovoj smrti i Uskrsnuću; »*Mirakuli*« — čudesa — sa temama iz svetačkih života i napokon »*Moraliteti*« (moralitates) — sa alegorijskim osobama (Ljubav, Duša, Zavist) i s raspravama u dijalozima poučne naravi.

Školska drama

»Školska drama« u Evropi nadovezuje se na humanizam. Izvođene su bile u školama komedije Terencijeve i Plautova — prve preozbiljne, druge

[2]) Božićni običaj nositi naročito spremljenu kućicu s namještenim unutra slikama, sa zvijezdom, pastirima, janjem, djetešcem; kod koga se pjevaju božićne pjesme.

previše proste. Ova okolnost nagoni učitelje na pokuse da stvaraju vlastite »drame« i »komedije«. Tu su se povezali oni »misteriji« iz ranijeg doba sa manirom rimskih pisaca. Ove drame imale su pedagoški karakter; bile su u prvom redu sredstvo za učvršćenje religijskih pojmova, dogmi i biblijske povijesti u glavama đaka.

Glavni propagatori tih dramskih pokusa bili su na Zapadu — Isusovci. Poznati su sjajni »ludi Caesarei« — »carske igre« — u Beču. Sadržaj je uvijek iz Biblije, sa mitološkim ukrasima i često u sjajnoj režiji, čak s pjevanjem i počecima baleta. Isusovci, koji su ne samo Poljsku, nego i Litvu a s njome i Ukrajinu, pokrili čitavom mrežom svojih škola (»kolegija«), zaveli su i školske pretstave.

Već u XVI. i početkom XVII. vijeka *Ivan Vysenski* zagovara »presađivanje na ukrajinsko tlo »komedija i maškara«. U kijevskom »kolegiju« nastavnici poetike obvezatno su morali svake godine za ferija pripraviti jednu »komediju«, kako su se označivale »školske drame«.

Te su se drame sastojale iz 1. prologa, 2. fabule i 3. epiloga.

Prolog — to je govor autorov (»oratio od spectatores rem proponens«) gdje je sadržana i moralna pouka. »Fabula« se dijeli na 3 do 5 činova. U »epilogu« je obično zahvala gledaocima. U Poljskoj su te drame obično, kao i na zapadu, izvođene latinski, na Ukrajini (svejedno, kod unijata ili kod pravoslavnih) — staroslavenskim jezikom. Broj učesnika bio je velik — do 300 — jer je trebalo zaposliti što veći broj đaka.

Najstariji komadi, poznati na Ukrajini — to su dijalozi u stihovima: 1. »*Christos paschon*« (Lvov 1630, preinaka grčke tragedije), te 2. »*Razmyšlenie o muci Hrista*« (Lvov 1631) od Ioanikija *Volkoviča*. Najstarija pak školska drama na istočno-slavenskom tlu jest drama »o *Aleksiju, Božijem čovjeku*« (izdata u Kijevu, 1673. g.).

Sadržaj je komada ovaj: Drama se počinje na nebu (pozornica je podijeljena na 3 površine). Anđeo Rafael ne zna, šta bi učinio s Aleksijem. Anđeo Gabriel (»na zemlji« — srednji dio pozornice) preporuča Aleksiju da čuva čistoću, dok se Aleksije tuži da mu rodbina nalaže ženidbu. On bi rado napustio svijet i služio Bogu. Božica Juno i Sreća zagovaraju isto, Čistoća i Siromaštvo preporučaju bezbračni, monaški, život. Ipak dolazi do svadbe. Poslije svadbe Aleksije bježi od kuće; čini niz asketskih podviga, te se vraća kao najamni nadničar kući. U bijedi i prezren od svojih umire. Tek onda ga prepoznavaju ukućani i nariču za njim.

Školska drama iz Ukrajine prenosi se u Moskvu

Mnogo je razvijenija kasnija školska drama napisana od *Sv. Dimitrija Rostovskog, Danila Tuptalenka* (1651.—1709.), autor znamenitih »Života Svetaca« *(»Četji minei«)*.[3]) Kao kaluđer, napravi karijeru za Petra Velikog, budući imenovan 1702. g. Rostovskim mitropolitom. Poznat kao »besrebrnik«, ostavio je poslije smrti samo biblioteku. Proglašen po Petrogradskom sinodu svecem. Njegova drama »*Komedija na Roždestvo Hristovo*«

[3]) O tim »životima« govori čak i sovjetski pisac B. Piljnjak u romanu »Volga utiče u Kaspijsko more«.

jest najznamenitija školska religiozna drama XVIII. vjeka u Rusiji i na Ukrajini. Ona je napisana prema svim propisima poetike. Sastoji se od »antiprologa«, »prologa«, osamnaest činova (scena) i »epiloga«. Urešena je nošenjem masc alegorijskih i mitoloških osoba. Tema te drame jest Irudova smrt. Po mišljenju ukrajinskih laičkih povjesničara književnosti najživlji je prizor — razgovor pastira. Jedan pastir, Boris, čuva stado, dok dva druga idu k Betlehemu za namirnicama. Večerajući, čuju čudno pjevanje. Vide, da to pjevaju na nebu neke čudne pojave. Prepiru se, tko bi to bio. Jedan misli da su to ptičice, drugi da su djeca. Onda dolaze anđeli, koji im nalažu da pođu i da se poklone Isusu-djetetu. Pastiri naivno raspitkuju, ne bi li možda trebalo donijeti Djetetu kakvih darova.

Dvije druge drame, o kojima se također misli da su iz pera Sv. Dmitrija Rostovskog — jesu »*Dejstvie na strasti Hristove*« i »*Kajuščijsja Grěšnik*«. U ovoj drami vidimo grešnika, obučena u bijele haljine s crnim vrpcama. Postepeno s kajanjem padaju s njega crne vrpce, dok ne ostane samo u bjelini... Motiv, iskorišćen u najnovijim simboličkim izvedbama.

Osim Dimitrija Rostovskog pisali su još »školske drame« Simeon Polocki, Mitrofan Dovgalevski, Varlaam Laščevski, Jurij Konisski.

Simeon Polocki (pravim imenom Petrovski, rodom Bjelorus iz Polocka, 1664. dođe u Moskvu na poziv cara Aleksija Mihajlovića, skoro istodobno kako je u Moskvu došao Juraj Križanić). Vodio crkvene poslove, te se borio protiv starovjeraca a i protiv rimo-katoličkih utjecaja; autor je prvih »virša« (stihova) u Moskvi: »Vertograd mnogocvetnyj«. Simeonova drama »*O Navuhodorosone*« *(o trojici mladića u ognjenoj peći)* bila je izvedena u nazočnosti cara Aleksija Mihajlovića, po tome se S. Polocki može smatrati začetnikom vjerske drame na Velikoruskom tlu. Sačuvani su opisi te priredbe, u glavnom dosta primitivne.

Drugo njegovo dramsko djelo zove se »*Komedija o bludnom sině*«. Obadva djela idu sasvim u okvir kijevske škole.

M. Dovgalevski je iskomponovao »*Komičeskoe Dejstvie*« i »*Vlastotvornyi obraz čelovekoljubija Božija*«; Konisski — »*Voskresenie mertvyh*«. Sve su ovo dosta suhoparne i skroz didaktičke stvari, bez aluzija na pravi onodobni život.

Teofan Prokopovič — već iz XVIII. v. — nastavnik kijevske akademije, pozvan kao i Dm. Rostovski u Moskvu i Petrograd od Petra Velikog te je bio jedan od pomagača istog cara. Napiše dramu iz historije početka Ruske države »*Vladimir*« (1705. god.), koja će nas interesirati zbog sadržaja: junak je njen Vladimir Sveti, koji je, po autoru, naumio uvesti Kristovu vjeru u Kijevu. Protiv njega se dižu žreci Kurojed, Pijar i Žerivol. Gradnja drame već je takova, da od školske drame čini neki prijelaz laičkoj psihološkoj.

Ali možda najinteresantniji pokušaj vjerske drame jest anonimno djelo »*Slovo o rušenju Pakla*«, pisano skoro živim jezikom (ukrajinskim, premda je rukopis nađen u Kalugi). Tema je iz Nikodemova apokrifa. Sadržaj je ovakav: Lucifer raspravlja s Hadom te se brine da u pakao dođe što više ljudi: među njima i Ivan Krstitelj. Nada se da će dovesti u pakao i dušu Isusovu. Ali se boji Isusa, ako bi došao u pakao da izvede odande sve duše.

Had moli Lucifera da dobro pazi na pakao. Različiti glasnici donose vijesti o muci Isusovoj. Što dalje, to veći je nemir u paklu. Spremaju se na obranu. Dolazi Krist sa zastavom. Lucifer ga ponizno moli pustiti ga na miru. U paklu nastaje galama, jer ih škrope svetom vodom. Krist pokuplja sve duše, osim Solomunove. Na pitanje Luciferovo, zašto — Krist odgovara, da će po Solomuna doći posebno. Đavoli onda tjeraju Solomuna iz pakla. Ovi prizori su katkada izvedeni u pučkom stilu ukrajinskog sela, sa izrazitim humorom.

»Vertepna« drama

»Vertep« je drvena škrinja, podijeljena na dvoje (kod Poljaka se zove »szopka«). To je, upravo, malo kazalište marioneta, jer su lica pretstavljena lutkama, a čovjek, iza škrinje, pokreće lutke i govori dijaloge. Ona se razvijala i na Zapadu i na Ukrajini paralelno sa školskom dramom, te je nastala kombinacijom »božićne drame«, koja je sasvim napustila crkvenu zgradu i sasvim laičke igre lutaka (u Rusiji »Petruška«). Na Ukrajini »Vertep« postoji već u XVII. v. Uvijek se sastoji od *biblijskog* glavnog dijela i *folklornog* intermedija. U religijskom dijelu obično se prikazuje Rođenje Isusovo, pozdrav pastira, zloba Irudova, smrt njegova. U intermediju vidimo pojave ukrajinskog pučkog života: Kozaka te Židova, Poljaka, Litvina, Cigana, svi sa podcrtanim komičnim osobinama. U jednom prizoru na primjer Židovi se naoružavaju za bitku s Kozacima. Čuje se kozačka pjesma, te se svi skrivaju pod klupe. Kozaci su uvijek prikazani kao simpatični junaci i t. d. Nosioci *»Vertepne drame«* obično su bili putujući đaci (Kijevske akademije). Upoznati sa školskom dramom, stvarali su na istoj podlozi libreta za »vertepe«; tako se, na pr., spomenuta »Komedija Roždestva Hristova« Sv. Dim. Tuptalenka-Rostovskog može smatrati matičnim komadom za mnoge »vertepne« drame.

»Intermedij« i priredbe kijevske akademije. Kozačinski kod Srba.

Kako smo rekli, u školske drame religijskog sadržaja počeli su da ulaze elementi posve laički. Folklorni i humoristički elemenat našlo se shodnim izdvojiti u posebne prizore, nazvane »intermediji« (»lustige Zwischenspiele«); obično je komika tih scena bila dosta prostačka. Cilj tih »intermedija« ili »interludija« bio je da se umornim od ozbiljne drame gledaocima pruži kraća razonoda. Katkada se čin drame i čin intermedija razvija paralelno (u drami o Josipu i braći dolazi prizor kako braća prodaju Josipa, u intermediju školski čuvar prodaje štap Židovu) — a katkada sadržaj intermedija nema nikakve veze s dramom. Najstariji ukrajinski intermediji nastali su oko 1619. godine iz pera Poljaka lvovskog kanonika Jakoba Gavatoviča. Te godine taj autor izvede poljsku dramu o Ivanu Krstitelju pod naslovom: »Tragedya alboj wizerunek śmierci przeświętego Chrzciciela, przesłańca Božego«, kojoj su dodate dvije intermedije na čistom narodnom (ukrajinskom) jeziku, kako se govori u Galiciji (u Kaminci Strumilovoj). Sadržaj tih intermedija (prodaja mačke u vreći i sl.) nas ovdje ne može interesirati, jer to prelazi okvir našeg prikaza. Spomenuti već dramski autor Mitrofan Dovgalevski meće u svoje drame »Komičeskoe

[4]) Misli se Zaporoški Kozak.

deistvie« (1736. g.) i »Uskršnju« pretstavu »Vlasnotvornyi obraz čelovekoljubija Božija (1737. g.) *pet* intermedija na pravom narodnom jeziku, s tendencijom *protiv težaštva*, što je skoro unicum u to doba... Intermediji su nastali, glavno, u školama. K. Šerocki[5]) ovako opisuje *život Kijevske akademije u XVIII. v.*: »Studenti su živjeli siromašno. Jedni su živjeli u konviktu (»bursi«), drugi su zarađivali kruh, istupajući kao domaći učitelji i »dijaki«, a neki su sastavljali zborove, orkestre i pokretne glumačke družine. Putnici u Kijevu često puta su bili začuđeni slušajući pjevanja psalma, što se čulo poslije zalaska sunca. To su pjevali studenti, zarađujući sebi kruh...«

Studenti su također pisali portrete te su priređivali teatarske pretstave. U razredima »poetike« i »retorike« bile su te pretstave čak obligatne, isto kao i javni disputi kod »filozofa« i »bogoslova«.

Obično su izvađane jednostavne drame od tri čina, religijskog sadržaja, pri čemu se neki dijelovi nisu izvodili na pozornici, nego su se pričali; bilo je dodato i zbornog pjevanja i plesa.

Kad je izišao udžbenik poetike Teofana *Prokopoviča,* te su drame imale već 5 činova. Kako je dokazao prof. Petrov, drame *nisu bile prevodne;* priređivane su bile po specijalnim majstorima, (jedan je poznat: Čižinski, g. 1675.), koji su izmišljali dekor i slično. U Kijevu su takve pretstave trajale sve do ukinuća Akademije *1817. godine,* dakle do u početak XIX. v.; u ostalim gradovima Sjeverne Rusije sve je zamuknulo poslije smrti Prokopovića, Dm. Rostovskoga i ostalih. Crkvena Moskva je uopće gledala sve pretstave kao »bjesove igre«, kako smo gore naveli.

Jedna vrlo interesantna pojava mora se također spomenuti na kraju pripovijedanja o Ukrajinskoj školskoj i vjerskoj drami.

Poznati *Imanuil Pozačinski,* učitelj i organizator školstva među ugarskim Srbima, bio je jedan od posljednjih ukrajinskih autora školskih drama. On je pokušavao prenijeti taj običaj među Srbe: čak je (dosta slabo) napisao originalnu dramu o »caru Urošu« — u čisto kijevskom stilu. — Kakogod se sam taj pokus može smatrati neuspjelim — on je jedan od temeljnih kamenova, kojim je nastala dramska literatura kod Srba. Neki njegovi rukopisi sačuvani su u zagrebačkim arhivima.

To su bili zadnji uzdasi vjerske drame koje je nestajalo.

II. DRUGO DOBA (XVIII. i XIX. v. — Do SLOMA CARSKE RUSIJE)

Doba procvata ruske literature (od Lomonosova do Puškina i od Puškina sve do naših dana — karakteristično je tim što tradicije pučke drame posvema nestaje. Sumarokov, Ozerov, Knjažnin unose u rusku literaturu elemenat pseudo-klasicizma (à la Corneille, Racine i t. d.) a Von-Wisin, Kapnist — elemenat komedije (à la Molière). Puškin u svom »Borisu Godunovu« postavlja rusku dramu na Šekspirov put. Ostrovski stvara djela folklorna i socijalna. Aleksij K. Tolstoj stvara trilogiju (kao završetak i

[5]) K. V. Šerocki, »Kiev«, 1918., str. 149. (To je vrlo interesantan prikaz kijevskih starina pisan ruski, premda autor ne taji svojih ukrajiniskih nacionalnih simpatija.)

zaokruženje Puškinova »Borisa«); Turgenev i kasnije Čehov stvaraju psihološke drame i drame ugođaja. Sve to je izvan okvira naše teme.

Drama »*za narod*« je postojala u vrlo skromnu opsegu. To su većinom djela »ad hoc«, bez ikakve umjetničke vrijednosti, sa tendencijom ili grubog lojalizma[6]) ili prostačkog humora. Osobito komična je bila glasovita melodrama, koju su više puta izvodili na pukovskim proslavama vojnici — »*Nepokorni sin Adolf*«: zbir nadutih riječi i tobože tragičnih gesta, upravo bez ikakve suvislosti. Ovo je značilo samo kvariti ukus gledalaca.[7])

Ali ipak, među pokusima »pučkih« komada ima i Tolstojev pokušaj. Istodobno s dramom »Vlast Tmine« on zamisli i nešto poput teatra za selo, dabome, u njegovu stilu moraliziranja. Među te njegove pokuse ide i uspjelija stvarca »*Ot neja vsje kačestva*«[8]) — protivualkoholni komad, dosta često igran... Ali sve to, dobro i loše, poučno i zabavno, moralno ili nemoralno — nema baš nikakve veze s našom temom o kazalištu »vjerskog značaja« i nastalom iz dubljih pučkih izvora...

Među »vjerskim« komadima toga doba (1908. g.) ističe se jedan pokušaj, premda ne »pučki«, ali sasvim u duhu »religiozne drame« na zapadu, samo znatno modernizovan. To je drama »*Car Judejski*« od *Konstantina Romanova* (»K. R.« je Vel. kn. Konstantin Konstantinović). Autor je pjesnik škole Feta-Majkova, čija su pjesnička djela puna često puta iskrenog osjećaja prirode, ali bez većih pretenzija. Ipak je u prevodima iz Šekspira vrlo dobar, te se nespominjanje njegova imena, osobito kao autora »*Cara Judejskog*« tumači samo antidinastičkim raspoloženjem literarne kritike. Stvar sama po sebi zavrijedila je pažnju. To je vrlo uspio pokušaj da se iznese tragedija Života Spasiteljeva kroz prizmu gledanja Josipa Arimatejca (pjesnik je sam glumio Josipa na *jedinoj* pretstavi u teatru »Eremitage«, kod Zimske Palače u Petrogradu). U suglasnosti s ruskim zakonima, Isus i Marija nigdje se ne pojavljuju na pozornici, ali drama teče tako, da se njihovo prisustvo *osjeća* uvijek.

Poslije prevrata drama je izvedena par puta u Petrogradu. Razumije se da sovjeti toga nisu mogli dalje dopuštati, i zbog teme i zbog autora. Ali taj komad bi vrijedio da bude kod nas preveden i izveden: on je vanredan baš onom diskrecijom, kojom se dodiruje uzvišenih tema...

Inače, čitavo spomenuto razdoblje nije dalo, kako smo rekli, gotovo ništa.

Dođoše boljševici... Sve se okrenu... Nestade starih zakona, al nastadoše novi, još teži... (Svršiće se.)

---

6) Na pr. patriotski komad i za razne pučke priredbe: »Zauzeće Izmaila«, »General Suvorov«.

7) Ženske uloge su izvođene od preobučenih u »princeze« redova. Možemo sebi zamisliti!

8) Od nje sve kreposti (misli, negativne — od vodke).

PETAR GRGEC:

ARNOLDOV NAZOR O SVIJETU

Od svojega osmoga razreda gimnazije napisao sam prilično mnogo o dru. Đuri Arnoldu. I držim, da mu nijesam nikada priznao manje, nego što ga ide. Nijesam, kako mislim, upao u tu pogrešku ni u posljednjoj svojoj raspravi, koja je štampana u prvom dvobroju ovogodišnje »Hrvatske Prosvjete«.

G. dr. Ivan Esih misli drugačije. On me u uskrsnom broju »Jutarnjega Lista« prekorava, da sam krivo učinio Arnoldu«. Moja bi nepravda morala biti prilično velika, kad bismo povjerovali njegovim riječima, koje glase:

»Paradoksno je zaista i kod nas, da »Hrvatska Prosvjeta«, organ Kola hrvatskih književnika, kojemu je Đuro Arnold počasni predsjednik i član od osnutka toga kola, na ovaj način uništava Arnolda kao filozofa i njegovo filozofijsko umovanje, koje nije nikada u koliziji sa katolicizmom. Njegove rasprave jednostavno strpava »Hrvatska Prosvjeta« u povijest zabluda.«

Tu ću se odmah zaustaviti, jer valja da utvrdimo statum quaestionis. Nije istina, da ja »uništavam Arnolda kao filozofa« i da njegovo filozofiranje u cjelini uvrštavam u povijest zablude. Ja sam izričito rekao, da u povijest zablude spada »Arnoldov nekadašnji idealizam i panpsihizam«, kako se naročito očitovao g. 1888. u raspravi »Zadnja bića«. Napose sam naglasio, da u povijest zablude valja ubrojiti teze: 1) materije nema; 2) svako biće može postati dušom; 3) o Bogu nema spoznaje, kao što o njemu ne može biti znanosti.

Da Arnold nije napisao u filozofiji ništa drugo, nego samo one dijelove »Zadnjih bića«, gdje zastupa te teze ,onda bi se doista smjelo reći, da ja osuđujem uopće Arnolda kao filozofa. Ali dok ja expressis verbis protiv nekadašnjega Arnolda panpsihiste i idealiste postavljam sadašnjega Arnolda, koji pristaje uz neoskolastičnu filozofiju i koji kao najrevniji katolički vjernik prihvaća potpunu nauku Crkve, dotle je velika hiperbola, kada se tvrdi, da ja »njegove rasprave jednostavno strpavam« u povijest zablude i da osuđujem uopće Arnoldovo filozofiranje. Nijesam naprečac »strpao« u povijest zablude ni »Zadnjih bića«, a kamo li bi to učinio s njegovim raspravama: o etičkom značenju povijesti, o psihologiji bez duše, o monizmu i kršćanstvu, o hrvatskoj narodnoj kulturi, o ulozi lijepe knjige u narodnom životu i t .d.

Čiste činjenice mogu najbolje pokazati, jesu li moje zamjerke jednomu dijelu Arnoldovih filozofijskih teza iz g. 1888. bile opravdane ili neopravdane.

Ponajprije, je li Arnold tvrdio, da materije zapravo i nema?

Jest, tvrdio je.

Sam Vuk-Pavlović kaže u svojoj knjizi o Arnoldu:

»Uzme li se međutim, da neprostorna bića uistinu jedina sačinjavaju bezuvjetnu zbilju, onda na osnovu istaknute pretpostavke valja rasežnoj tvari nužno poreći istinsku zazbiljnost. Uistinu Arnold i prihvaća najodluč-

nije taj zaključak sa svim njegovim posljecima. I odrešito tvrdi, da »materije nema« (Stvaralački lik, str. 20).

Drugo, je li Arnold naučavao panpsihizam?

Jest, naučavao ga je. Naučavao ga je na više mjesta u »Zadnjim bićima«, a naročito u ovom pasusu:

»Razlikujuć ipak osobu svoju od ostale materije nalazim joj u ovoj množtvo srodnica. Nije osoba moja jedina, koja bivstvuje — imade mnoštvo osoba. Svakoj od ovih pripisujem dušu, a neima razloga poreći ju i onim, koji se u taj čas rode, niti onim, koje će tekar doći na sviet. Odkud te duše — pitamo sada — ako one nisu sastavni dielovi tako zvane materije? Odkud im vlast nad tijelom i dojam ovoga na njih, ako nisu u bitnosti isto? Svemir mora da je carstvo jednostavnih bića, od kojih jedno može djelovati na drugo — a svako može postati dušom« (Rad 93, str. 131—132).

Arnoldov nekadašnji panpsihizam tumači Vuk-Pavlović autentično ovako:

»Prema Arnoldovu nazoru o svijetu može međutim sve, što postoji, može upravo svako biće dušom postati... Tako u posljednjem vidu sav svemir živi u nekom naponu i naporu svijesti« (Stvaralački lik, 36).

Preostaje napokon još treće pitanje: je li Arnold naučavao o Bogu agnosticizam?

Ni tu nema sumnje, kako mora glasiti odgovor, jer Arnold tvrdi u »Zadnjim bićima« izričito, da o Bogu »nema dakako spoznaje kao što o njem ne može biti znanosti«.

Kada fiksiramo samo te tri teze, jasno je, da već one pobijaju dra Ivana Esiha i Vuka Pavlovića, koji u »Jutarnjem Listu« tvrde, da Arnoldovo umovanje nije nikada u koliziji s katolicizmom, već je uvijek služilo katoličkim ciljevima. Tko poznaje katoličku dogmatiku i apologetiku, taj se ne će usuditi da ovdje tvrdi ono, što tvrdi »Jutarnji List«.

Treba li da dokaz izvedem do kraja?

Evo, spreman sam i na to,

Katolicizam nije neuređen sistem, koji bi bio izvrgnut samovoljnoj interpretaciji kao protestantizam. Kad kažemo katolicizam, onda znademo, koliko se tom riječju označuje skup istina, da pod tim razumijevamo onu nauku, koju uči i čuva stalno crkveno učiteljstvo. A to učiteljstvo boreći se ne samo za čisto vjerske i etičke spoznaje, nego i za ona filozofijska i uopće spoznajna načela, bez kojih se vjera ne bi mogla održati, osudilo je i osuđivalo ne samo jednom, već više puta spiritualistički monizam, panpsihizam i agnosticizam.

Čitava je kršćanska religija osnovana na dualizmu, zato je Crkva uvrstila u svoje kanone i istinu, da je »Bog u stvari i u bivstvu različit od svijeta«, a četvrti je lateranski sabor naglasio, da među Božjim stvorenjima valja razlikovati napose materiju, a napose duh (Denzinger-Bannwart, Enchiridion symbolorum, Friburgi Brisgoviae MCMXXII, editio 14 et 15, numeri 1783, 1784). Kasnije je kao »naročita zabluda našega doba« osuđena u Silabu tvrdnja, da je materija duh, a duh da je materija (Ista knjiga, num. 1701).

Ne treba, mislim, napose isticati, da je sa spiritualističkim monizmom osuđen i evolucijski panpsihizam. S tom se crkvenom osudom slaže i novija znanost. Meni doduše nije specijalna svrha, da u ovoj polemici objašnjavam opširno sa znanstvenoga stajališta neodrživost Arnoldovih nekadašnjih tvrdnja o materiji i duši, jer se dr Ivan Esih ne poziva na nauku, nego na tobožnju činjenicu, da Arnold nije bio nikada u koliziji s katolicizmom. Za mene bi dakle bilo dosta, da dokažem nesklad između spiritualističkoga monizma i panpsihizma s jedne strane i crkvene nauke s druge strane. Ali ovdje ću ipak podsjetiti, kako je ne samo neodrživa generatio spontanea, nego se može smatrati kao psihološki utvrđeno i to, da život duha ne možemo po njegovoj bitnosti izvesti iz senzitivne duše. Naravno, da time pada i panpsihizam, koji ne spada uopće u nauku, nego u maštanje.

Ni agnosticizmu nije Crkva nikada dopuštala pristup među vjernike, nego je naučavala, da čovjek može razumom stalno upoznati Boga, njegovu narav i njegove atribute (Ibid. num. 1622, 1650, 1670). Kada su u filozofiju stali jače prodirati onakvi agnostički nazori o Bogu, kakve je nekada zastupao i Arnold, izdao je vatikanski sabor odluku: »Ako tko kaže, da jedinoga i pravoga Boga, našega stvoritelja i gospodara, nije moguće upoznati prirodnim svijetlom ljudskoga razuma po onom, što je stvoreno, neka bude anatema« (Ib. num. 1806, 2072).

Katolicizam dakle uči, da postoji i materija i duh; a Arnold je učio, da materije nema. Katolicizam uči, da postoje granice između neživе tjelesne materije i života, između senzitivnoga i spiritualnoga bića; a Arnold je nekada učio, da su sva zadnja bića dušolika i da se naponom i naporom mogu pretvoriti u duše. Katolicizam uči, da Boga možemo spoznati; a Arnold je pisao, da o Bogu nema spoznaje ni znanosti.

Nije li tu kolizija potpuno očevidna?

Dodat ću još nešto, što prelazi okvir mojih zamjeraka u prvom dvobroju »Hrvatske Prosvjete«.

Ne samo da je Arnold bio nekada u nekim tvrdnjama u koliziji s katolicizmom, nego je bio u koliziji i sa samim sobom.

Provodeći sintezu rasprave Etika i povijest«, koja je izašla g. 1879., s raspravom »Zadnja bića«, koja je izašla g. 1888., tvrdi Vuk-Pavlović, da je Arnold imao svoje zamišljanje, svoj nazor i svoju d o k t r i n u o Bogu (Stvaralački lik, str. 35—38). Tu se čovjeku odmah nameće pitanje: kako može netko postavljati doktrinu o onom, o čem ne može biti spoznaje ni znanosti? Vuk-Pavlović ne upotrebljava riječ doktrina u deteriornom značenju. On pod doktrinom ne misli doktrinarstvo, njemu nije Arnold samovoljan doktrinarac, već ozbiljan mislilac, koji postavlja doktrinu t. j. nauku o onom, što spoznaje! Došli smo dakle do apsurda, jer se susrećemo s tvrdnjom, da o Bogu nema spoznaje, a u isto vrijeme imade o njemu doktrine, koja — naravno — nije ništa drugo nego spoznaja!

Vuk-Pavlović misli, da se može izvući iz ove kontradikcije time, što tvrdi, da nam izvjesnost o Bogu ,kojega i po njegovu mišljenju ne spoznajemo, daje istom molitva. No šta je molitva? Dr Ivan Esih i dr Vuk-Pavlović govore o molitvi kao o čuvstvu. U vezi s time kaže prvi u »Jutarnjem Listu«: »Čuvstva imaju neprispodobivo veću i neposredniju prodornu silu nego same misli«.

Na takve pretpostavke i tvrdnje valja reći, da čuvstva sama po sebi nemaju nikakve dokazne sile, a napose ne mogu dati izvjesnost ni o egzistenciji ni o atributima Boga. Spoznaja daje opravdanost čuvstvima, a ne čuvstva spoznaji. Kad bi molitva bila golo čuvstvo bez spoznaje, nitko je ne bi mogao obraniti od optužbe, da je to samo autosugestija. A religija, koja bi se osnivala na takvom temelju, bila bi doista ono, čime je nazivaju marksisti, naime opium naroda. Ne, molitva nije samo čuvstvo. Molitva je razgovor s Bogom. Razgovor u prvom redu mislima i voljom, a istom u drugom redu čuvstvima. Istina je, kako tvrdi dr Ivan Esih, da se i golem broj katolika moli Bogu bez znanstvene spoznaje, ali to ne znači, da su oni uopće bez spoznaje o njemu. Ne možemo moliti, ako ne spoznajemo onoga, komu se molimo. Molitva, kojoj ne bi prethodila spoznaja, slična bi bila donekle molitvama drvenih mlinova u lamaističkim samostanima.

Koliko je god bila netočna Arnoldova tvrdnja i zg. 1879., da »ideja boga nije no sastav svih ideja etičnih«, ipak držim, da je Arnold uvijek vjerovao u realnoga osobnoga Boga. Međutim Vuk-Pavlović izvodi iz Arnoldovih tvrdnja, izrečenih u različito vrijeme, takvu konsekvenciju, za koju priznaje, da »je sam Arnold nije izveo« (Stvaralački lik, str. 36—37). Po toj konsekvenciji Bog bi bio »idealna svijest«. Postepenim pretvaranjem bića u duše i pomicanjem duša prema toj idealnoj svijesti, koju Vuk-Pavlović izričito naziva »bogom« (Stvaralački lik, 36), imao bi se najposlije razviti spiritualistički monizam, u kojem bi nestalo razlike između »boga« i svijeta. Vuk-Pavlović prelazi iz umovanja u maštanje pa veli: »S razvojem svijesti i postupnim njenim oštrenjem ujedinjavao bi se dakle svijet sve više, a mnoštva bi lagano nestajalo, bića bi bilo sve manje. Kad bi pak zazbiljnost bila razvita do maksimuma svijesti, naznačila bi ujedno i minimum bića: bila bi uistinu sva jedno jedino biće ... I u tome se vidu pluralistička i monistička doktrina ne bi baš u svakome pravcu isključivale, nego bi se ulazeći u širi krug pogleda filozofije odnosno metafizike povijesti šta više nekako potpunjavale« (Stvaralački lik, str. 37. i 38.).

Ne znam, ima li ikako mjesta osobnomu Bogu u ovom maštanju, koje Vuk-Pavlović ubraja »među najingenioznija i najprodirnija rješenja«. Svakako to nije više kršćanski Bog, i nama može biti svejedno, što ga Vuk-Pavlović piše malim slovom. Ali to nije više ni Arnoldova nauka, nego teza Vuka-Pavlovića.

Kolizija je nekih nekadašnjih Arnoldovih tvrdnja s katolicizmom očita.

Očito je, da je u još većoj koliziji s katolicizmom i Vuk-Pavlović, koliko te tvrdnje još i danas ne samo zastupa, nego i proširuje u svoj sistem, koji bi se za svu budućnost imao na nas isprečavati i okomljivati Arnoldovim imenom i autoritetom.

No dr Ivan Esih tvrdi, da se dr Arnold nije ničega odrekao, nego je ostao kod svih onih nazora, koje je imao g. 1879. i 1888. Arnold je navodno njemu izjavio: »Ja sam u svom filozofijskom umovanju ostao neoporizivo dosljedan.« Pri tom je Arnold po referiranju dra Ivana Esiha osudio i moje pisanje o njemu rekavši: »Ja to ne razumijem, kako me to neki hoće da tumače.«

Ne vjerujem, da su Arnoldove riječi točno reproducirane i primijenjene. Ne vjerujem u to ni stoga, jer ne znam, zašto bi dr Arnold označivao riječju neki baš mene.

Dato sed non concesso, da je Arnoldova izjava ipak potpuno vjerno iznesena i primijenjena, što bi onda iz toga slijedilo? Bi li to bio dokaz, da se tvrdnje o nepostojanju materije, o pretvaranju svih bića u duše i o nemogućnosti, spoznaje Boga (kojih tvrdnja nijesam ponovno oživio ja, nego ih je predmetom javne diskusije učinio Vuk-Pavlović) slažu s katolicizmom? Kad bi Arnoldova izjava bila potpuno točno ne samo reproducirana, nego i primijenjena, to bi značilo, da je Arnold bio u koliziji s katolicizmom ne samo g. 1879. i 1888. nego je u koliziji s njime i danas.

A ja sam čvrsto uvjeren, da njegov spiritualistički monizam, evolucijski panpsihizam i teodicejski agnosticizam spadaju potpuno u prošlost.

Ne ću da se pozivam na privatne izjave, koje i onako u ovakvom slučaju mogu imati samo onoliku vrijednost, koliko se u njima pokazuje manja ili veća vjernost pamćenja i koliko su točno primijenjene osobama, tvrdnjama i prilikama. U naučnoj diskusiji ne bih držao doličnim, da jednom privatnom izjavom dra Arnolda, izrečenom tko zna u kakvom kontekstu, pobijam svoje protivnike i da se tako sakrivam za Arnoldova leđa. Poslužit ću se samo onim, što je Arnold sam javno napisao, izrekao ili učinio i što prema tomu kao javni dokumenat imade kud i kamo veću vrijednost od bilo kakve letimične izjave o onom što možemo posve točno kontrolirati istom detaljnim ispoređivanjem.

Dvadeset godina poslije »Zadnjih bića« štampao je dr Arnold u 176. broju »Rada« raspravu »O psihologiji bez duše«. Tu on nije više spiritualistički monista, već brani dualistički nazor o svijetu. Nema ni traga tvrdnji, da materije nema i da je sve duh. Šta više, Arnold u toj raspravi izričito kaže:

»Čovjek nije samo tvar, nego je i duša ...«

Poslije toga već u 178. svesku »Rada« izlazi Arnoldova rasprava »Monizam i kršćanstvo«. Tu on još očitije zastupa kršćanski dualistički nazor o svijetu. Prihvaćajući sve, što uči katolicizam, kaže on, da su protivnici kršćanstva na krivom putu, da između filozofije i teologije nema opreke, da etika stoji u najtjesnijem odnosu s vjerom i da »ono što znamo ne daje povoda borbi protiv kršćanskoga shvatanja svijeta«.

Tko smije i pomisliti, da Arnold, koji je ovdje izričito prihvaćao kršćansko shvaćanje svijeta, koji je branio katoličku Crkvu, katoličku filozofsku misao i katoličku teologiju protiv Haeckela i nekih drugih monističkih filozofa, nije tada znao, što katolicizam uči i da nije toga sam prihvaćao? On druguje s neoskolastikom drom Antom Bauerom, proučava zajedno s njime kršćanske filozofe, odobrava pjesmom njegovo umovanje, postaje najistaknutijim vođom onih, koji brane kršćansku tradicionalističku kulturu, pa zar je moguće, da bi on u isto doba bio vjeran od Crkve osuđenim zasadama, da materije nema, da svako biće može postati dušom i da o Bogu nema spoznaje ni znanosti?

Arnoldov je Bog u njegovim pjesmama shvaćen upravo onako, kako ga shvaćaju svi pravovjerni katolici: jedan bivstvom, trojak osobama,

stvoritelj i uzdržavatelj svega, kaznitelj grijeha, nagraditelj dobrih djela. Arnold pjeva historijskomu Spasitelju, koji nas je otkupio svojom krvlju, pjeva Križu, Majci Božjoj ,vjeruje u anđele i u prekogrobni život čovjeka. Vjeruje, da će »gladna groba crna tmuša progutati tekar trošnu put«, da će se u prah raspasti samo njegovo krhko tijelo, i da će se on najposlije sastati među vječnim dušama sa svojom majkom, svojom pokojnom djecom, svojom ženom.

»I onda ne će rastajanja bit,
Pred kojim sada smrtnu ćutiš stravu —
Med vječnim dušam mi ćemo se vit
Ko lahor-pjesma Višnjemu u slavu.«
Čezn. i mašt., str. 40.

To je drugi Arnold, nego što je djelimice onaj, kojega upoznajemo iz interpretacije Vuka-Pavlovića. Tu nema više spiritualističkoga moniste, nema evolucijskoga panpsihiste, nema teodicejskoga agnostika. On pjeva:

»Ja z n a d e m, da često te mučim,
Svjetova svih jedini gazdo,
Kad hoću da sve ba. dokučim,
Što riečju si gromornom sazdo.
I z n a d e m, da vrieđam te, oče,
Života putanji na bonoj,
Kad misli se kutrive sroče
U duši mi sumnjama sklonoj.«
Čezn. i mašt., str. 116.

Dakle Arnold priznaje znanje, priznaje spoznaju o Bogu.

U Arnoldovu shvaćanju Boga nema u tom razdoblju ni traga onomu »bogu«, kojega Vuk-Pavlović piše malim slovom dajući mu ime idealna svijest ili apsolutna svijest. Nema traga ni onomu deificiranju u smjeru idealističkog ili spiritualističkog monizma, u kojem bi sva bića »potpuno utonula u bogu« te bi »između sebe bila sasvim izjednačena« tako, da »nestane i njihova mnoštva« i da ostane »jedno jedino biće« (Stvaralački lik, 37).

Čitava Arnoldova poezija, čitav njegov naučni i drugi javni rad u tom novom razdoblju jest doista korektura njegovih nekadašnjih panpsihističkih zadnjih bića i pogotovu negacija one »kozmičke hierarhije«, iz koje je Vuk-Pavlović kao posljednju konsekvenciju izveo svoj spiritualistički ili idealistički monizam.

Kao iskusan javni radnik, kao čovjek, koji je našao potpunu katoličku orijentaciju postao je Arnold i predsjednikom »Kola hrvatskih književnika«. Bi li ga radikalni katolici uopće birali za predsjednika, da je on tada nijekao materiju, da je propovijedao pretvaranje svih bića u duše i da je zabacivao spoznaju o Bogu? Niti bi ga katolici birali za to mjesto niti bi ga se on prihvatio. U mojim zamjerkama, što sam ih učinio nekim nekadašnjim Arnoldovim tvrdnjama, nema ništa paradoksno, ali bi bio najveći paradoks, da prvi predsjednik i kasnije začasni predsjednik »Kola hrvatskih književnika«, dakle katoličkoga društva, zastupa nazore, koje je Crkva anatemisala!

Ja sam u prijašnjem svojem članku bio pošao odmah in medias res pa sam se pozvao na neke novije pjesme, koje dokazuju, da Arnold potpuno prihvaća i prakticira kršćansku nauku, kako je uči katolička Crkva. Izabrao sam najprije jednu euharistijsku pjesmu, koja po mojemu mišljenju karakteriše »definitivno izgrađenu Arnoldovu ličnost«.

Dr Ivan Esih odgovara mi na to, da te pjesme nijesu još štampane, da ne znače nikakvu novu notu u Arnoldovoj poeziji te da i one »pokazuju, da je Vuk-Pavlović ispravno shvatio Arnoldov stvaralački lik.«

Nego suppositum. Postavljajući već glavnu tezu protiv mene olakšao je sebi dr Ivan Esih polemiku na taj način, što mi je »podvalio«, da ja uopće »uništavam Arnolda kao filozofa«. A ovdje mi je opet »podvalio« to, da se ja pozivam na Arnoldove neštampane pjesme. Na to odgovaram, da su te pjesme štampane. Štampane su u katoličkom časopisu, koji najodrešitije zastupa neoskolastičku filozofiju. Ako te pjesme ne znače nikakvu novu notu u Arnoldovoj poeziji, to bolje za mene, a to gore za Vuka-Pavlovića. Snaga mojega argumenta ne stoji na tom, da je to kakva novost. Ja sam i onako rekao, da je Arnold vrlo kratko vrijeme bio podlegao spiritualističkomu monizmu, panpsihizmu, Kantovu idealizmu i agnosticizmu. Citirajući Arnoldove pjesme »Pri stolu Gospodnjem« i »Bogu«, koje su — to ponovno naglašujem — već prije bile štampane, ja sam na osnovu toga i na osnovu nekih drugih činjenica htio pokazati, da je Arnold najrevniji katolički vjernik, gotovo asketa, koji ne može zastupati u filozofiji protukatoličke nazore. No dr Ivan Esih tvrdi, da i te pjesme daju pravo onim tvrdnjama, koje je Vuk-Pavlović razložio napose u glavama »Besmrtnost« i »Bog i duša«.

Ne mogu doista da se ne čudim tomu.

Priznajem, da bi za mene bio monstrum jedan takav čovjek, koji bi molio vjerovanje, koji bi priznavao sve što Crkva uči, koji bi primao svetu pričest, a u isto bi doba ostajao spiritualistički monista, panpsihista i agnostik. Kako bi se to dalo shvatiti, da jedan intelektualac najvišega stupnja, kojega svi katolici cijene radi njegove ortodoksnosti, sudjeluje u onim činima, koji predstavljaju vrhunac pročišćenja savjesti, a u isto doba ispovijeda nazore, radi kojih Crkva udara pojedince najtežim kaznama?

Ne, ja najodlučnije tvrdim, da Arnold nije takav pojedinac.

Arnoldu se dogodilo u jednom dijelu prikaza Vuka-Pavlovića nešto slično kao i ocu skolastike sv. Anzelmu, kojega je Vuk-Pavlović također uzeo za podlogu, da prikaže sebe. Trebalo bi da Vuk-Pavlović kaže: Ovako mislim o vjeri ja, ovako mislim o utapanju svih bića u »apsolutnu svijest« ja! a ne da za svoje misli traži oslon u jednom prolaznom stadiju Arnoldova umovanja pa da onda nekim dijelovima svoje knjige i člankom dra Ivana Esiha stvara u javnosti ovakvo zaključivanje i raspoloženje: Moje misli jesu i misli sadašnjega Arnolda; misli sadašnjega Arnolda jesu u svemu misli Arnolda iz g. 1879. i 1888.; misli Arnoldova umovanja, za koje se ja zalažem, jesu uvijek u skladu s katolicizmom; dakle ni ja kao tumač i nastavljač Arnoldove filozofije ne mogu biti u koliziji s katoličkim naučavanjem.

Ako je itko u ovoj diskusiji učinio krivo Arnoldu, onda taj prijekor pada na Vuka-Pavlovića i dra Ivana Esiha, koji su kod Arnolda pokušali perpetuirati i povećati njegove nekadašnje omaške sa svrhom, da pribave nezaslužen ugled svojim nazorima.

Dr Ivan Esih poziva se u svojoj polemici na mnoge autoritete, koji su uzeti iz različitih tabora. Uz sv. Augustina, sv. Anzelma i sv. Alberta spomenuti su i panteista Spinoza i modernista Le Roy i katolik France Veber i mnogi drugi. Tu je dovoljno primijetiti samo to, da čak ni citati iz crkvenih svetih otaca nijesu još sami po sebi mjerodavni, ako hoćemo utvrditi, koja nauka spada u katolicizam, a koja je s njim u koliziji. Tko hoće dokazati, da se one Arnoldove teze, koje sam ja ubrojio u kratkotrajne zablude slažu s katolicizmom, taj mora poći drugim putem i pobiti dokaz, da su te teze osuđene od crkvenog učiteljstva.

Errare humanum est. Pogriješio je i Arnold u nekim svojim tvrdnjama. Pogriješili su i drugi, veći od njega. Ali on nije ustrajao u svojim zabludama, niti je kušao da od njih načini trajan sistem, nego je kasnijim svojim nastupima dokazao, da pristaje uz drugu orijentaciju. Mi, koji smo bili njegovi učenici, znademo ne samo to, da se on odrekao starih svojih zabluda o materiji, duhu, duši, Bogu i spoznaji stvari uopće (idealizam), nego je uz to postao i najveći ljubitelj i zagovaratelj neoskolastike. Istina je, ali samo donekle istina, da ni neoskolastika nije »posljednji stadij umovanja«. Mijenjat će se koješta i u njoj. Ali se ne će mijenjati njezini temelji. Ne će se mijenjati ni naučavanje Crkve. Između ostalog uvijek će se održati i pretpostavke, da možemo upoznati svijet, da postoji duh i materija, da u prirodnom redu ne može sve postati dušom i da je o Bogu moguća spoznaja i znanost. Napokon, ja nijesam izvodio koliziju nekih nekadašnjih Arnoldovih teza s katolicizmom iz toga, što se te teze ne slažu s neoskolastikom. Mogao sam doduše u ovako osnovnim principima učiniti i to, ali sam neoskolastiku spomenuo u drugoj vezi.

Ako dr Vuk-Pavlović i dr Ivan Esih žele donijeti kakve izjave, koje ćemo moći uzeti također kao podlogu za raspravljanje, neka stave dru Arnoldu ova konkretna pitanja:

1. Tvrdite li Vi i danas, da materije nema?
2. Tvrdite li Vi i danas, da svako biće može postati dušom?
3. Tvrdite li Vi i danas, da o Bogu nema spoznaje ni znanosti?
4. Pristajete li Vi uz tvrdnje Vuka-Pavlovića, da je Bog »idealna svijest«, da se taj »bog« imade »sveđ nanovo roditi u srcu čovječjem«, da se sva bića približuju »toj idealnoj ili apsolutnoj svijesti« i da sve duše imadu najposlije utonuti u njoj izgubivši svoju osobnost i mnogolikost?

Ne sumnjam, da će Arnoldovi odgovori imati ovaj smisao:

Znam, da postoji materija i duh.

Znam, da se ni materija ni niži organizmi po samim prirodnim zakonima ne mogu pretvoriti u duše.

Znam, da o Bogu ima spoznaje i znanosti.

Znam i vjerujem, da će i anđeli i ljudi zadržati vječno svoju osobnost, da će i materija našega tijela uskrsnuti i ostati vječna i da konačni razvoj

svega ne svršava time, da bi materije i osoba nestalo te da bi sva bića bila uistinu samo jedno jedino spiritualno biće.

Takve nam je odgovore Arnold već i dao u nastupima, borbama i naučavanju većega dijela svojega života. A tko toga nije još razumio, slobodno mu bilo, da traži od njega odgovore, koji će i explicite biti negacija Kantova spoznajnog idealizma, spiritualističkog monizma, evolucijskog panpsihizma i teodicejskog agnosticizma.

FRA GAŠPAR BUJAS:

MOJA HIMNA

Velike li radosti mojih mladih ljeta!
Zanosnog pregaranja, prezira svih zala!
Veseo sam, uznjihan, poput šumskog cvijeta.
Vječno cvate proljeće sred mog vrta mala.

Plam božanske ljubavi rasplamsa me svega.
Sjaj mističnog svitanja progna sjene mraka.
Srce se zabijelilo kao gruda snijega.
Odvažna je, srčana, čvrsta volja, jaka.

Što god rukom uhvatim sve se u cvijet stvara.
Slađa mi je utjeha iza križnog plača.
Hranim se i opajam s nebeskih oltara.
U borbama Spasitelj snaži me i jača.

Križ svih kletva, poruga sa predanjem nosim.
Nadam se da Gospod moj, dok sam raspet s Njime,
Za nagradu daće mi — sveđ što vruće prosim —
Svog pjevača Davida citaru i ime.

ANTUN DABINOVIĆ:

NOVAC U POLITICI

(Svršetak)

Sada je nastala reakcija u redovima same teške industrije. Mlađi Rockefeller prisilio je glavnog sekretara Standard Oil Company za Indijanu da dade ostavku jer je učestvovao u Sinclairovim zaradama. »Borba protiv gusara« bilo je novo geslo Wallstreeta, poslovne četvrti New Yorka. U toj borbi jagmili su se protiv korupcionaša najugledniji članovi američke teške financije. »Je li to, pita Lewinsohn, zdrava uzbuna ili samo licemjerstvo. Je li se glavni sekretar Standard Oila u Indijani onemogućio svojim vezama ili time, što ga Rockefeller nije volio? Je li petrolej uopće tekućina kod koje mogu prsti da ostanu čisti?«

Jer, nastavlja on, u Uniji ne treba ni Sinclaira ni Dohanyja. Tu vladaju već Rockfeller, Gould, Vanderbilt i Astor. Kapital je tu na svom cilju. I kad se ide za osvajanjem petrolejskih polja u Aziji, plantaža gume u Africi ili čilske salitre u južnoj Americi, idu Wallstreet i Washington rame uz rame. »Novac i država postali su jedno te isto«. U ovoj *identifikaciji* države i novca sastoji se, to moramo odmah naglasiti, karakteristika Lewinsohnova gledanja na cijeli problem. Novac nije, prema tom shvatanju, sredstvo i to, najjače sredstvo za postizavanje svakog materijalnog probitka. Novac nije dakle, isto po tom shvatanju, oružje za vlast. Naprotiv, evolucija ljudskog gledanja na stvarnost išla je tako daleko da ovo sredstvo identifikuje s ciljem do kojeg nas ono mora dovesti. Iz činjenice da se ni rat ni politika ne mogu voditi bez novaca, dolazili su ljudi do zaključka ,da je novac već sam po sebi cilj, jer on sam omogućuje postizavanje svih daljih ciljeva. A da se dođe do novaca, za to je svako sredstvo dobro. Tom cilju za ljubav mogao je, god. 1930, Samuel Insull, (»lobbyer« o kojemu se baš u zadnje vrijeme mnogo govorilo,) da spriječi američkog poslanika u Berlinu Sacketa na općekorisnom pothvatu, da zatraži podacima u ruci zakonsku kontrolu i ograničenje pretjeranih zarada američke električne industrije. Tom cilju za ljubav, (možemo odmah dodati, nadovezujući na Lewinsohna) nastoji američka ratna industrija da podržava po cijelom svijetu ne samo ultranacionalističku propagandu, nego neprestanu nervozu pred mogućnošću naglog, nenajavljenog agresivnog rata. Tom će cilju za ljubav pojedine novine širiti nepovoljne, alarmantne vijesti o političkim prilikama pojedine zemlje, jer je nekim skupim posuđivačima od potrebe da oklevetane zemlje nikako ne dođu ni do kredita ni do jeftine robe.

Nemanjeg, ako ne većeg interesa za nas su Lewinsohnova razlaganja o vezama između visoke finansije s jedne, fašizma ili vojničke diktature s druge strane.

Fašistički pokret započeo je u organizacijama otpuštenih ratnika koji su ostali bez zarade. Ovi su ratnici ranije učestvovali zajedno s Benitom Mussolinijem u radu socijalističkih sindikata. Sada će ovi otpušteni ratnici okrenuti leđa boljševističkim sindikatima. U Italiji je vladalo rasulo. Tvornice su se već nalazile u rukama sindikata. U parlamentu su socijalisti zauzimali cijelu trećinu svih sjedišta i bili su najjača stranka. Njima za ljubav

je Nitti dao izglasati porez na imovinu, a Giolitti je već prijetio da će bez milosrđa postupati protiv nesavjesnih ratnih liferanata. Međutim se usred žamora ovih ogorčenih borba sve jače isticao Mussolinijev pokret. Braća Benito i Arnaldo Mussolini bijahu već u jeseni 1914. god. istupili iz redakcije socijalističkog glasila »L'Avanti« i pokrenuli dnevnik »Il Popolo d'Italia«. Ljudi se bijahu pitali: »Tko daje novac za to?«, a Mussolini je u studenom 1914. isključen iz socijalističke stranke. Da je taj novac dolazio iz Francuske, nije moglo biti dokazano (takvi su dokazi skoro nemogući), a postoji tvrdnja (Margherita Sarfatti »Mussolini«) da je sud objektivno utvrdio nemogućnost takve činjenice.

Svakako, dolazila mu sredstva otkud mu drago, »Popolo d'Italia« se nalazio bez njih odmah pošto je rat prestao. Sada se dao na skupljanje novaca. Pojedini industrijalci i pojedine banke nisu se mogli oteti navaljivanjima ovih razbješnjenih protivnika sindikalizma. Neredovite fašističke organizacije trebale su međutim sve više novaca. Ta je nužda dovela do sve oštrijeg istupa i na svršetku do historičkog pohoda na Rim.

Uspjeh tog pokreta zada strah i socijalistima i samim građanima. Fašisti su se s početka vladali kao pravi revolucionarci: tražili su objavljivanje poreskih spiskova, javno utvrđivanje prava na nasljedstvo, čitav niz mjera uperenih protiv plutokracije. Tek su kasnije ublažili svoj stav: nasljedbene takse su smanjene, smanjen je i porez na automobile, a tačnije je utvrđen porez malih zakupnika i ratara. Za nekoliko vremena se govorilo o privatizaciji željeznica i pošta, o sanaciji nezdravih privrednih poduzeća.

Ali je lira međutim padala katastrofalno na niže. »Tko je tomu kriv?« pitalo se svud po Italiji. Fašistički režim je naime odmah s početka imao da znači »alter ego« Božje providnosti. Kriva je tomu, odgovorilo se u fašističkim redovima, špekulacija. Represivne mjere su naređene protiv milanske burze, ali su urodile neočekivanim učinkom. Ne samo da burzovni krugovi nisu nikako popustili, nego se sam ministar finansija de Stefani našao u takvoj stisci, da je pristao . . . na reviziju burzovnih propisa.

Od toga vremena može se primijetiti neka »suradnja« teške industrije i pojedinih banaka s fašističkim režimom. »Popolo d'Italia« postao je glasilom velikog akcijskog koncerna, dobio je modernu reprezentativnu zgradu, osnovao je podružne dnevnike za svaki veći grad Italije. Jednog su lijepog dana braća Benito i Arnaldo Mussolini dobila na poklon akcije fašističkog organa. Industrija se sada upravo istrčava velikim poklonima (Brusadelli 12,000.000), kad je Matteottijevo ubojstvo opet svratilo pozornost javnog mišljenja na tamne strane fašističkog režima.

Matteotti je pripadao socijalističkoj stranci i tvrdio je da je u posjedu obilatog optužnog materijala protiv državnih potsekretara Finzija, Rossija i Filipellija. Razumljivo je stoga da je njegovo ubojstvo tumačeno ne samo kao čin političke osvete, nego kao preventivno djelo, jer su okrivljeni imali razloga, da se boje suda pa bili suci i njihovi sumišljenici. Stajale stvari kako mu drago, posljedica ove afere bila je, da je preduzeto temeljito čišćenje fašističke stranke.

Kako je stranka stajala god. 1930., dobivala je od članskih prinosa (30 lira na godinu) 36,000.000 lira. Dobrovoljni prinosi pojedinaca išli su

od 100 do 2000 lira. Članovi se rekrutiraju ponajviše iz podmlatka poluvojničkih fašističkih organizacija a pokatkada od bogatih darovnika. S vremenom je »Fascio« postao sve nezavisnijim. Novi staleški ustav nameće pretstavnicima izvjesna ograničenja, ali im jamči u zamjeni »radni mir«. Pogrešno bi međutim bilo reći, da staleži danas vladaju Italijom. Oni su samo sredstvo ili ravnalo kojim se služe vlasti. Izbori nisu drugo nego potvrđivanje jedinstvene fašističke liste. Poslanici dobiju mjesečno 2000 lira i pravo na besplatnnu vožnju. Ali ni oni nisu jezgra stranke. Osnova fašističke vlasti leži u miliciji od 300.000 aktivnih učesnika. Trošak za uzdržavanje ove neophodno potrebite vojne sile povećan je još golemim izdacima za inostranu propagandu. Za unutrašnjost je stvar uproštena: novi zakoni o štampi isključuju opoziciju. Novinar može biti samo tko ima svjedodžbu besprikorna političkog vladanja i bude primljen u službeni popis pretstavnika štampe. Novinarski penzioni fond obezbjeđuje pojedince u slučaju starosti ili iznemoglosti.

Toj zavisnosti štampe ne stoji na putu činjenica, da su novine većim dijelom u privatnim rukama. Fašistima je međutim pošlo za rukom, da dobiju u svoje ruke negdašnje organe liberalne demokracije (Il Secolo, La Stampa a osobito Il Corriere della Sera).

Kakve grdne svote umije da guta politika prestiža fašističke Italije, vidjelo se po izvjesnim slučajnim otkrićima. Nešto je svjetlosti izbilo na površinu prilikom afere mlađeg Ricciollija Garibaldija (1926.—27.). Ugovori s Albanijom, s Vatikanom, s Ugarskom, s Austrijom značili su, tko više tko manje, veliko opterećenje italijanskih finansija.

Po fašističkom uzoru ravnaju se, misli Lewinsohn, *sve* ostale diktature. Ova reakcija »protiv nepoćnog, korumpiranog parlamentarizma« sačinjala je glavni razlog za državni udarac generala Prima de Rivere god. 1923. Španski je parlamenat bio bez sumnje korumpiran, ali to nije nikakvo čudo, kad se promisli, da su ²/₃ stanovnika bili nepismeni ljudi, da se u takvim prilikama mogao održati upravo orijentalni sistem podmićivanja, kupovinu glasova (svaki je glas stajao »duro« ili 5 pezeta) vršili su ponajviše velika gospoda, latifundisti, negdašnji žestoki protivnici Napoleonova centralizma, ali, u današnjim prilikama, prava smetnja svakog razboritog rada. Situacija je postala opasnom kad su ljudi kao Blasco Ibañez podigli teške optužbe protiv samoga kralja Alfonsa XIII, da je dobio na poklon 3000 akcija nekog brodarskog sindikata, pobliže nepoznati broj akcija madridske gradske željeznice, da je stupio u sumnjive poslove s ljudima mutne prošlosti (neki Pedrazzi).

Ibañezova optužnica bila je doduše zabranjena, ali je tim nesmetanije kolala po cijeloj Španiji. Pisac je zatim pozvan pred sud i imovina mu je zaplijenjena. Kad je španska zamolila francusku vladu, neka sudbeno postupa protiv Ibañeza, nastala je u francuskoj tolika vreva, da je sam Alfons XIII na svršetku odustao od svog traženja.

Sada je stupio na srijedu bivši direktor »Deutsche Bank« Artur von Gwinner. U svome spisu »Cosas de España« iznio je teški optužni materijal protiv Ibañeza. Španski ministar pretsjednik Sigismund Moret imao je da presudi tokom zime 1906.—7. o sporu između turske vlade i »Deutsche

Bank«. Tom se prilikom Ibañez javio pretsjedniku španske vlade Moretu s molbom da presudi u korist Turaka. Moret je za to imao dobiti rentabilnu koncesiju za električno osvjetljenje Carigrada, ali se nije dao zavesti, nego je odlučio protiv turske vlade i dobio je ugovoreni honorar od 100.000 zlatnih franaka. Kao nagradu za svoje posredovanje dobio je Ibañez porudžbinu za veću količinu tračnica za hedžasku željeznicu koju je odmah unovčio ustupivši je nekoj trgovačkoj kući u Bilbau. Željezare su ispostavile propisno tračnice, . . . ali je turska vlada odbila da za njih plati dužnu svotu.

Da je u redovima španjolske kraljevske vlade bilo i korupcionaša, vidi se iz nekih odredaba Prima de Rivere. U prosincu 1928., godinu dana prije prestanka diktature, povišena je naime ministarska plata od 30 na 50.000 pezeta, ali je istodobno zabranjeno ministrima i državnim potsekretarima, da stupaju u odbore privrednih udruženja sve dok se navrši peta godina pošto su napustili svoj službeni položaj. Ista je zabrana imala da vrijedi i za poslanike dok se navrši druga godina pošto je parlamenat raspušten.

Primo de Rivera umio je međutim da bude još neugodniji svojim političkim protivnicima. Visoke novčane kazne i imovinske zapljene nisu bile rijetka pojava. Tako je general Aquilera osuđen na globu od 2.000.000, grof Romanones na globu od 500.000 pezeta. Kad je Romanones imao da proda nekoj francuskoj grupi akcije špansko-marokanskog društva »Riff«, upozoren je, da bi to moglo uroditi za njega posljedicom, da bude globljen za 5,000.000 pezeta. Ove drakonske odredbe padale su, primjećuje Lewinsohn, u vrijeme, kad je Primo de Rivera dobio narodni dar od 4,000.000.

Poslije pada diktature »prodrla je u javnost vijest« (htjeli bismo da znamo, da li je to samo lakoumno nabačena tvrdnja ili nešto veće i krupnije) da je Primo de Riverina vlada zajamčila željeznici Santander—Valencia prihod od 343,000.000 i 17,500.000 kamata za 99 godina. Željezničko društvo je tom prilikom poklonilo besplatnih dionica do nominalnog iznosa od 35,000.000 pezeta čitavim grupama »zaslužnih ljudi«. A pri reviziji društvene bilanse stajali su dotični pregledači računa pred troškom od 12,000.000 za koji niko nije znao tačno reći u što je taj novac izdan.

Ove su Lewinsohnove optužbe iznesene u tako neodređenom obliku, da ne znamo šta ćemo s njima, kad i sam priznaje, malo redaka kasnije, da Primo de Riverin režim, upoređen s drugim diktaturama, blista snježnom čistotom.

U Portugalu je ministar finansija Oliveiro Salazar naprosto ukinuo god. 1928. sva niža i srednja činovnička mjesta. Ministarski načelnici su dobivali od države paušalnu mjesečnu svotu i njihova je briga bila da pronađu jeftine radne snage.

U Grčkoj je odmah poslije pada Pangalosove vlade došlo do nekoliko skandaloznih istraga koje su imale za predmet ugovor o liferaciji puščanih cijevi putem neke italijanske tvornice i žitne ugovore sa Sovjetskom Rusijom.

Izborni običaji u Rumunjskoj i u Mađarskoj sačinjavaju sadržinu daljih Lewinsohnovih razmatranja. Mađarska vlada pretstavlja mješavinu feudalizma i fašizma. Kao odlučni faktori dolaze ovdje u pitanje »Savez društvenih udruženja« za javna i »Bratski savez« za tajna društva a »Za-

služni ratnici« dobivali su nagradu u zemljama kao srednjevjekovni lenski gospodari.

U težnji da Mađarstvu povrati stare granice kao da ta oligarhija ne preza pred nikakvim sredstvom. Kao dokaz tome može poslužiti Windischgrätzova afera. Neka uža grupa pripadnika plemstva i vojske odluči se naime da pristupi krivotvorenju banknota. Dobiveni se novac imao upotrijebiti za finansiranje ustaničkih pokreta u Rumunjskoj, Čehoslovačkoj i kod nas. Za to poduzeće je uložio princ Ludvig Windischgrätz 130.000 dolara, a šef državne policije Nadoszy pazio je da falsifikatori rade u miru i ispostavio bi im čak lažne putnice. Novčanice su pravili najvještiji stručnjaci u kartografskom institutu. 40 milijuna francuskih hiljadarki imalo se staviti u opticaj u Ruhru s pomoću nekih njemačkih industrijalaca. Ruhr je onda bio u francuskim rukama, ali je malo iza toga evakuiran, Na to su neki agenti otpremljeni u Holandiju, ali su brzo uhvaćeni. Stvar nije s početka imala politički izgled, i mađarske su vlasti zbilja pokušale da se izgovore neznanjem. Ali je energična intervencija francuskog poslanstva u Budimpešti dovela do stroge istrage i do apšenja nekih krivaca. Sumnja se nije zaustavila ni na mađarskom ministru pretsjedniku grofu Bethlenu, ali je do parnice došlo samo u pogledu manjeg broja okrivljenih, a i presude nisu ispale prestrogo, s obzirom na »onu katastrofalnu nesreću čija je posljedica raskomadanje Mađarske.«

Lewinsohn nije odveć nježan ni za Pilsudskog, tog revolucionarnog neprijatelja carizma, koji se tek tokom rata i osobito poslije njega iščahurio u maršala i konservativca. Njemu se tako ima zahvaliti, da je Poljska, u potpunom socijalnom zastoju i da pretstavlja čudnovatu »mješavinu primitivnih agrarnih, industrijskih, feudalnih, seljačkih i proleterskih elemenata«. Naslonjen na staro plemstvo, Pilsudski je sve do današnjeg dana zapriječio sprovođenje agrarne reforme. A s vremenom su se okupili oko njega gradska buržoazija, veliki tekstilni industrijalci (Gromann i Poznanski), proizvađači šećera, bankovni direktori, jevrejski trgovci.

Pilsudskijev prestiž je narastao prilikom parnice protiv bivšeg ministra finansija Czechowicza, koji je navodno izdao bez pokrića i bez ovlaštenja, upotrebljujući naprosto državnu tiskaru novčanica, 500 milijuna zlotih. Parnica nije iznijela na vidjelo teškog teretnog materijala, štaviše je optuženi ministar finansija već godinu dana kasnije došo u položaj generalnog direktora Agrarne banke. Ali je Pilsudski tokom toga cijelog dokaznog postupka svaku priliku prihvatio da raskrinka ili barem riječima ožigoše podmitljive parlamentarce.

Da su narodni pretstavnici odviše često stupali u veoma unosne veze s članovima međunarodne finansije, za to nije nedostajalo primjera. Ali je bilo i primjera, kad je velika industrija dolazila do cilja obilaznim putem pretsoblja pojedinih ministarskih načelstava. Veze između gornjošleske industrije i pojedinih bivših ministara nisu ostale neprimiječene. Ali je jedan od najmučnijih prizora prošlih godina sačinjala podmukla borba između Pilsudskoga i gornjosleškog pobornika Vojtjeha Korfantyja. Lewinsohn očito ne raspolaže potpunim materijalom. Njegov je prikaz stoga u nekim tačkama ne samo nepotpun, nego i nedovoljno suvisao. Šteta. Taj je socijalno-ekonomski dvoboj ispunjen naime veoma poučnim pojedinostima. Mi pribivamo međutim samo pojedinim fazama Korfantyjeve propasti koja je dovela do toda, da je sva gornja Sleska na svršetku bila u Pilsudskijevim rukama.

Lewinsohnova knjiga sadrži i prikaz sovjetskog sistema. Boljševici su — tvrdi Lewinsohn — potpuno uništili kapitalizam u polovini Evrope i stvorili su kod 150,000.000 ljudi osjećaj prezira prema zarađivanju novca. Imati više novca nego drugi, to je u Rusiji sramota a ne odličje. Boljševici su to postigli time što su spriječili da se novac pretvori u silu. Novac je kupovno sredstvo, ali ne daje nikakvo pravo nad drugima. Na mjesto plutokracije postoji u Rusiji pauperokracija: novac deklasira. Tko ima više nego prihod svog rada, tko uposluje tuđu radnu snagu, gubi svoje izborno pravo. Tko želi da bude primljen u komunističku stranku, mora da pristane na ograničenje svojih prihoda.

Ali uza sve to igra novac svoju ulogu u sovjetskoj politici. Sovjetska Unija hoće da svoj socijalni poredak oživotvori izvan Rusije. Da bi se ljudi uvjerili u uspjeh ovog prvog koraka, treba propagande, a propaganda stoji novaca. Sovjetska vlada može da raspolaže velikim svotama, jer je činovnička plaća u Rusiji najniža. Štaviše, tvrdi Lewinsohn, nema nigdje manje komplikacije u administrativnom aparatu. Ova zavidna prednost handikapirana je međutim troškovima sovjetske diplomacije, pojedinih izložaba i propagandističke literature. Isto kao u Italji, povezan je i u Rusiji Politbureau s državnom administracijom. Službeno je doduše komunistička stranka odijeljena od vlade, ali u suštini radi jedna i druga dogovorno. Staljin je u isto vrijeme generalni sekretar stranke i glavni upravljač zemlje.

Svak član komunističke stranke mora platiti svoj ulog (½ do 3% od nadnice) redovito. Tko zaostaje kroz tri mjeseca, isključuje se iz stranke. Nezaposleni su oslobođeni od plaćanja. Stranka neće međutim da broji preko 1,300.000 članova. Da se prirast izjednači, vrše se periodična čišćenja. Nijedan član ne smije imati više od 225 rubalja mjesečne plaće, sav višak ide u partijsku blagajnu. Isto se tako moraju isplatiti stranci tantijeme privrednih poduzeća. Olakšice vrijede za književnike, umjetnike i sovjetske pretstavnike u inostranstvu. Tko zataji svoje pravo stanje, postaje sumnjiv i pada kao žrtva periodičnih čišćenja. Zato se stalno dešava da pojedinci istupaju iz stranke kad im prihod prekorači mjesečnu granicu od 225 rubalja.

Sovjeti ne kriju pred svijetom pronevjerenja koja se dešavaju u njihovim redovima. Lewinsohn nam pripovijeda o nekim prilično dramatičnim otkrićima iz prve polovine 1928. god. al nam ne opisuje one pojedinosti koje sačinjaju bitnost njegovih iskaza o greškama pojedinaca ili čitavog sistema u drugim državama.

Moramo stoga da se zadovoljimo s tim što nam on daje.

Komunistička štampa sastoji se od sedam glavnih (samo je »Pravda« službeni organ stranke) i 700 lokalnih listova koji se svi zajedno štampaju u 12,000.000 primjeraka. Štampa je pasivna (izdaci 80,000.000; prihod 65,000.000), premda se može reći da sama stranka nema izdataka, jer pojedina poduzeća moraju staviti na raspoloženje komunističkim »ćelijama«

svoje prostore, svjetlost i ogrijev. A same se ćelije brinu o svom trošku za zastave i druga propagandistička sredstva.

No dok je ta unutrašnja propaganda veoma jeftina, nalaze se sovjeti u velikoj neprilici da inostranoj propagandi dadu potrebite količine dotične valute. Stoga se moskovska centrala teško odlučuje na veće izdatke, zahtjeva od svojih plaćenika najstrožu poslušnost, šalje kontrolore, savjetnike i organizatore . . . i često ostavlja na cjedilu i najistaknutije propagandističke ustanove, pa bile one pasivne i s najsitnijim iznosma (u Norveškoj god. 1929. zbog 7000 kruna). Težak udarac bio je za inostranu propagandu slom francuske »Banque Ouvrière et Paysanne«. Povod je tomu dala policijska racija iz koje se ustanovilo nakon daljih izvida, da banka radi bez dovoljnog pokrića. Zbilja je oko 28,000.000 franaka bilo »zaleđeno« nešto u dnevniku »L'Humanité«, nešto u pojedinim komunističkim zadrugama, nešto u filmskim preduzećima.

»L'Humanité« je morala vratiti 3,000.000 franaka i spasla se u jedanaestom času dobrovoljnim prilozima. Filmsku propagandu vodilo je dioničko društvo »Derussa«, a glavnu riječ u njemu neki Georg Sklarz. Kasnije se kod neke engleske financijske grupe pobudio interes za stvar. Poduzeće je doduše stajalo pod stalnom kontrolom ruskog trgovačkog zastupstva u Berlinu, ali se upustilo u »vrlo čudne poslove« sve dok nije došlo do kraha, a da sovjetska vlada nije ni prstom maknula da to zapriječi.

Darežljiva je međutim moskovska centrala svuda gdje dolaze u pitanje direktne akcije (bune i nemiri). Svi nemiri posljednjih godina nisu doduše potpomognuti po Sovjetima, ali se dobro zna da su se oni interesirali za arapski pokret u Palestini i da su isplatili arapskim židovima u Tokiu 10.000 dolara. Otpušteni sovjetski poslanik Bessedowsky objelodanio je (Im Dienste der Sowjets — Leipzig-Zürich 1930.) čak nekoliko pojedinosti o sovjetskom subvencioniranju prevratničke propagande u Poljskoj (100.000 dolara mjesečno) i po balkanskim krajevima (1922—25 5 milijuna dolara). Američki komunisti su dobivali svake godine po 100.000 dolara. Komunistička sindikalna internacionala subvencionirala je sa 25.000 dolara američku »Ligu za sindikalnu propagandu«, dok je u južnu Ameriku išlo oko 10.000 dolara.

Da je Rusija obratila osobitu pažnju propagandi u Engleskoj, razumljivo je ne samo iz stranačkih, nego i iz političkih razloga. Engleski sekretar za unutrašnja djela bio je u stanju da iznese dosta tačne podatke o ruskim izdacima, pri čemu se naslanjao na otkrića savjesne londonske policije. — Sveukupna svota, upotrebljena za komunističku propagandu, iznosila je do god. 1924. 61.500 funti, ali je jedva urodila rezultatom da je od 1924. do 1929. sjedio u engleskom donjem domu *jedan* komunistički poslanik.

Nema sumnje da je Profintern (komunistička sindikalna internacionala koja broji 13,000.000 članova) potpomagala i engleske štrajkove. Štaviše govorilo se o potpori engleskim rudarima u iznosu od 11,000.000 rubalja. Ali se pored Profinterne i Kominterne javlja još treća organizacija MRP ili Mežrabpom ili međunarodna radnička pomoć koja je pomagala štrajkaše u Ruhru, u Hamburgu, u sjevernoj Francuskoj, u Čehoslovačkoj, u Berlinu.

Ova velika aktivnost sovjetske propagande dala je povod protuakciji političkih i socijalnih protivnika. Za tu su svrhu upotrijebljena dva sredstva: kvarantenski lanac oko Rusije, dok se ruski narod ne vrati kapitalizmu, i podržavanje protivrevolucionarnog pokreta. U opisivanju ovih raznih pothvata poslužuje se Lewinsohn djelom Kakurina »Les alliés contre la Russie« (Paris 1926.). Judeničeva, Kolčakova i Denikinova akcija podržavane su ponajviše od jedne grupe kapitalista koji su bili uložili svoj novac u rusku državnu rentu li u petrolejske akcije. Na čelu te zajednice stajao je Englez sir Henry B. A. Deterding. On je podržavao zamisao slobodne Georgijske i Azerbeidžanske države, t. j. onih teritorija koji su dolazili u pitanje za eksploataciju petroleja. General Wrangel se opet imao pojaviti u Krimu. A njemački general Hofmann, poznat još od Brest-Litowska, imao je da stane na čelo jedne savezničke vojske koja je imala da krene protiv Moskve.

Ovi smioni projekti trebali su međutim velikih novčanih investicija, a za to nije Defterding bio raspoložen, nego se nakon dugih peripetija odlučio da paktira s omraženim Sovjetima.

S ovom konstatacijom dovršuje se Lewinsohnov prikaz.

MATO PALJUG:

BIJELA PRIČA . . .

(koju smo gledali u svetištu kao bijeli dar materine žrtve.)

— — — Nada — zvalo se siroče, kome je umirala mati, kada se ono rađalo. Fausta — Nada — tako ju je krstio svećenik, tako ju je nazvala mati njezina.

I kad je posljednji refleks života titrao na rožnici velikih očiju, blijede usne materine utisnule su prvi i posljednji cjelov maloj kćeri.

Drhtavim rukama podigla je kćerku — kao da je diže na posvetu, i rekla je s nekim molitvenim pouzdanjem:

— Za mene moja — — i nije mogla dokraja izreći, ugasilo joj se oko. Licem joj se razlio neki spokojni mir.

*

U rano jutro Bijele nedjelje, kad su kroz živi spektar crkvenih prozora sunčani traci pleli nimbus čaškama svježih tulipana, što su se smireno stisli među girlandama bijelih virginija (one su oko mramornih kapitela velikog oltara mirisale i treperile kao čista krila mnogih anđela) — kroz okićenu crkvu i mnoštvo naroda išla je bijela povorka. Išlo je dvadeset djevica na veliku posvetu.

Pred njima je pjevao arhipresbiter:

— Sad, mudre djevice, priređujte svjetiljke svoje:

— Evo, dolazi Zaručnik: hitajte u susret Njemu!

Bijela povorka došla je pred biskupa. On ih je pozivao pjevajući:

— Venite! Dođite!

A one su otpijevale:

— Evo, već idemo.

I opet ih je zvao:
— Venite! Dođite!
One su došle još bliže pjevajući:
— Evo, sad idemo čitavim srcem.
Po treći put ih je zvao:
— Dođite, kćeri, čujte me,
Božjem strahu učit ću vas.
A one ulazeći u svetište pjevale su radosnim glasom:
— Evo, sad idemo čitavim srcem:
Tebe se bojimo, za Tvojim žudimo licem.

Tada su prignule glave do zemlje i podižući ih opet prema nebu tiho su pjevale zavjetnu pjesmu:

— Ti me, o Gospode, primi po svojoj riječi,
Da nikad ne zavlada krivda u srcu mome.

Onda su redom prisizale bijelu čistoću. Pale su ničice pred svetim oltarom. A kroz crkvu, kroz refren velikih litanija, kao da se zatalasala mistična neoskvrnutost bijelih girlanda, bestjelesna svjetlost toplih voštanica.

Iza toga biskup im je pokrivao lica posvećenim velom, dok su one pjevale:

— On mi postavi znamen na lice,
Samo ću Njega pustiti k sebi,
On jedini bit će Predragi moj.

S Njime, s Predragim, vjerile su se za sve vijeke. Biskup ih je umilno zvao:

— Dođi da se zaručiš, draga,
Hodi, već prošla je zima,
Već miriše vinograd cvjetni.

One su svetom koralnom melodijom odgovarale:

— S Njime se vjerim, kome anđeli služe,
Kome se divi sunce i mjesec —
S Njime se vjerim.

Primile su prstenje. I podigavši desnice svoje glasno su pjevale bijeli himan:

— Gospod moj Isus prsten mi poda
I vijencem me okruni svojim.

S bijelim vijencima na glavi pjevale su zanosno svoju svadbenu pjesmu.

— Obuče me Gospod u haljinu zlatnu,
Nakiti vrat moj đerdanom sjajnim:
Evo, što željah, sad imam,
Čemu se nadah, sad gledam:
S Njime sam dovijeka na nebu,
Koga na zemlji ljubim čitavim srcem.

Bijela povorka je odlazila. U crkvenoj lađi mnogi su plakali. Svi su osjećali veličinu svetoga zavjeta dvadeset djevica.

Ipak nitko, gotovo nitko, nije znao, da je toga jutra sestra Virginija-Nada dovršila veliki zavjet materinog srca.

(Samo je neka starica, s vrlo naboranim licem, dugo i nepomično gledala u bijelu Madonu na oltaru i nešto je šaptala. Kao da je mnogo, mnogo zahvaljivala.)

AVGUST PAVEL:

BROJIM SUZE BIJEDNIKA . . .

Brojim suze bijednika
koje se spajaju
u redovima ulica
punim nevolje i uzdaha.
Kraljevsko smeće
sred uličnog praha
Pojedince i u tananim vrpcama
curi množina suza
na sve strane.
Ja brojim slušajući bolni zvon:
Deset,
sto,
tisuću,
milion.
Kap,
izvor,
rijeka
i ocean.
I na crnom obzorju što prijeti
vidim novi potop,
kozmički, strašni Potop.

Brojim suze bijednika,
koje se ko biseri
kotrljaju na sve strane,
a bljuzgavica, kiša
ih miješati stane
s prašinom i blatom
u kanalu.
Ali ja i u tom
razabirem kalu
suze bijednih siromaha,
jer su krvave,
jer su crvene,
jer su mnogobrojnije
od sveg smeća i praha,
što se skuplja na suza valu,
pa se pere i kovitla,
spasava i gine
u kalu.

Brojim suze bijednika
sa bijelim, bisernim tragovima
na masnim, gluhim,
hladnim, sitim pragovima,
na rešetkama prozora,
što svaku odbijaju nadu,
a svaka gorka kap
zgusne se u padu
u olovno zrno
i kuca muklo, crno
oko natrpanih smočnica,
oko sretnih ognjišta.
Ali nitko ne čuje ništa.
Ili jedva netko da čuje
ovo kucanje što prijeti,
što zaklinje, što ruje,
tu gorku kap,
što besprekidno pada,
tu kap,
kap,
čiji slap
zvuči ko žamor grăda.
Brojim suze siromaha
na gadnim ležajima
fabrika i baraka,
najamnih kasarna,
na novim, kićenim
palačama,
koje stvori
suza kamen,
a svaka gorka kap,
svaka biserna kap

padajuć usplamti
kao žalac-plamen,
kao plamen,
koji pali kuda stiže.
A nitko
ili jedva netko
da vidi
kako liže
gladni, plameni val
vrh naše glave
trule, trošne
crvljive grede
stare.

Brojim suze bijednika
sred jeftinih, gorkih, bludnih omama
zagušljivih podruma,
na prosjačkim vratima groblja i hrama,
na podnožju limenog raspela
kraj druma.
Brojim i brojim, kao bez uma,
danju i noću,
kraj svakog puta
gdje raste,
raste
bijeda žuta . . .
A svaka gorka kap
se jednako,
jednolično
reda
i postaje otrov,
vitriol,
što grize,
što izjeda.
I čudno,
da nitko
ili jedva netko
vidi
da se rak-rana duži
duži
svakog dana
na mojem
na svačijem tijelu
kao zmija,
a tijelo
od boli se svija.
Brojim suze gorke
tihih nečujnih koraka
na zdvojnom trnacu
kućeraka,
sirotinjskih malih mlinova.
Sada se
još bez odlučna zamaha
vrte kotači iznova.
Ali što će biti,
ako se gorke, suzne
bezdane, krvave
poplave
sruše
sa užasom lomljave
na žedne ustave mlinova?
Što će biti?

Braćo!
Nešto bih vam rekao!
Sakupimo kapi suza krvave
prije nego strašne njine poplave
preliju se jednom svuda
i narastu do krvavog
kozmičkog
novog čuda.
I počnimo već danas!
Jer suze padaju
padaju
jedna za drugom.
Već ih je čitavo more,
već ih je čitav ocean,
što užasom jezivim svijeti.
i nad nama nebo,
sito od suza
sve se više
zgušćava
i prijeti.

Prepjevao J. K.

P R E G L E D

OD BLISTAVOG RUBA DO LJUBAVI NEBA

Pišući o »Lirici grude«, moj drug i prijatelj g. Grgec istaknuo je povodom pjesama g. Kornera, uvrštenih u taj mali zbornik, da one upravo ne bi pripadale u taj krug, jer one ne prikazuju faktični život sela ni njegove probleme, nego pjesnikove osjećaje, lične i subjektivne, u vezi sa selom. Istina je da je nešto malo morbidan osjećaj g. Kornera kada govori o svojoj smrti, da u toj vezi evocira idiličnu blagost i ljepotu seoskog pejsaža, ali njegova čežnja za selom (»To će umrijet u meni lažno dijete grada, probujat će u meni pjesma istinskog seoskog sina«) vrijedi, kao »lirika grude«, isto toliko koliko pjesme o žuljevima, o plugu, o radosti i žalosti seljaka. Ima, naime, pored realne, stvarne, konkretne vizije ljudi i predmeta i jedna druga nadrealna, irealna, imaginarna vizija sujeta koja znači barem isto toliko koliko ona druga. Kada g. Korner, u pjesmi »Blistavi rub«, jednoj od najljepših i najznačajnijih svojih pjesama, crta djevojku-služavku kako »prebire prstima po bisernastim zrncima«, tada se zaista može činiti da taj *biser* zrnaca nema nikakva posla s njezinim teškim i svagdanjim radom, i da bi prije pristajalo tako govoriti kada se radi o elegantnoj dami, koja prebire istinski biser. Ali eto, u ljudskom životu ima časova kada je svatko nešto drugo nego što jest, odnosno kada on nije ono što se obično čini, nego ono što zaista jest. Da se zrnca pirinča u tom dosadnom i svakidanjem poslu sjaju poput bisera, jer se »rasulo sunce po kuhinji«, kao i to što se ono rasulo »po čaši vode, zaboravljenoj na stolici«, ne mijenja ništa, ama upravo ništa, na samoj biti ni kuhinje, ni čaše. Čaša ko čaša; ali je istina da je pjesnik ne bi ni opazio, kad ona ne bi stajala *zaboravljena* na stolici kao čovjek osamljen i sjetan kojega su zaboravili. Po tom ta »tiha priroda« ili intérieur u stilu holandijskih majstora dobiva život čovjeka: netko se tom čašom poslužio a gle, djevojka je zaboravila da je spremi na njezino mjesto. Zato i jesu zrna pirinča *bisernasta,* jer je djevojka, zanesena u daleke misli, i zaboravila da je tu u tuđini, plaćena i prezrena služavka; zrna su bisernasta, a blistavi rub tanjura u koji se runi taj biser, počinje da progovara magijom fikcije, mašte, vizije: ona vidi svoj daleki kraj, sjenokošu s koscima, »malu bijelu potleušicu«,

A ispred nje
pod odrinom
sjedi jedna žena.
Blaga, kose sijede.
To dobra majka njena
predivo bijelo — prede...

Imena se traže kada treba da se, okvirima nekih cjelovitih koncepcija, sugeriraju novi motivi ili novi pogledi na stare stvari. Ali kada progovori istinska inspiracija, kada se javlja poezija, onda ne treba formule. Je li to »lirika grude«, to ne znam. Ali je lirika. Čista i kristalno bistra, čovječna i poetična. Lirika naprosto. A to je dosta.

Pa ipak, ako treba da se ona odredi po nečemu što joj kazuje individualnost, po čemu odudara od drugih i traži nešto svoje i naročito, može li se više-manje čitavoj toj zbirci »Blistavog ruba«[1]) uskratiti naziv »lirike grude«? Dakako, ako to ima da bude suvremena, prilično bučno istaknuta deviza sela i seljaka; ali poezija grude živi i niče ne samo u onima koji imaju svoju grudu nego i u onima koji za njom čeznu. Čeznu jer su daleko od nje, ili jer je uopće nemaju, t. j. jer je imaju samo u svojoj duši, u svojoj ljubavi i u svojim sanjama.

Bliže se udovi jastuku sna, tiho zanijeti.
Te zvuke i pjesmu polusanjanm... polusanjam...
Na vratima Boke zasjenjenim sjetno mučaljivom plaveti
Svoj pogled odmaram... odmaram...
Otpočivam oko, sito od života.
Ne želi ono preći bokeljskih vrati
Za njima se krije odmor i jedina divota,
Što sjenu im srećom tihanom zlati...

Taj smiono stvoreni glagol *»polusanjam«* karakterizira nadrealnu, katkad irealnu, imaginarnu viziju svijeta u poeziji g. Kornera; poput motornih refleksa zaostalih u mišičju nakon velikih umora, i onda kada tijelo miruje, u nje-

[1]) Jeronim *Korner,* Blistavi rub, Zagreb 1932.

govim pjesmama »Blistavog ruba«, žive, tajinstvenim i čarobnim životom, kao ukleti, ostaci ekspresionizma koji je, uza sve svoje nastranosti i zablude, oslobodio duh od realizma, racionalizma, naturalizma i svih trijeznih ali nesravnjivo uskih vidika duha i čovječjeg srca. Zbirka »Blistavi rub« kojoj je autor sretnom intuicijom dao baš taj, toliko karakteristični i neobično privlačni naslov, jednovita je u tom smislu: ona je sva prožeta imaginacijom polusanja, to će reći: gledanja u ono što se ne vidi, što je »besmisleno« kao onaj »bisernasti« pirinač u ruci sluškavke, ali u čemu je prava bit stvari, odraz ljudske duše, carstvo njezina istinskog bitka. Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Claudel... Linija lirika-vizionara.

Programi su oduvijek davali pjesnicima pobude, ali ih nisu stvarali. Verlaine kojemu toliko duguje simbolizam, te se bez njega ne može ni zamisliti, ruga se sroku u svojoj »Art poétique«, ali ga sam strogo zadržava, štaviše neobično je osjetljiv za čistoću sroka i pravilnost stiha. Verlaine je parnasovac — a tko bi to rekao kad pomisli na onu naročitu magiju njegovih »Fêtes galantes« ili »Ariettes oubliées« u kojima polusjene, polutonovi i nedorečene misli govore više svojom sugestijom nego li klasično jasne rečenice Moréasa, Hérédije ili, danas, Valéryja. A tako je i u ovom slučaju. Ubačena je programska krilatica »nova stvarnost«, da se odmah iščahuri čitavo jato mladih pjesnika koji su »socijalni«, t. j. u pjesmama koje su slične jedna drugoj kao jaje jajetu, obrađuju motive koje već svi znamo na pamet: nezaposleni radnik, sušičavi mladić, pala djevojka, nezbrinuta djeca s ulice, bijeda periferije (samo što ta bijeda za po kojega od tih mladih pjesnika — kao i kod nekih slikara — znači u stvari koketiranje s nekom apartnom pitoresknošću koja je dosad u umjetnosti ostala neiskorišćena) itd. G. Kornera sačuvala je od tog uniformnog pjesništva baš ona njegova osebina naročitog gledanja stvari, a osim toga, on ne nalazi rješenja toga toliko razvikanog socijalnog pitanja u uzbuni i nezadovoljstvu u ime mnogih, kad ipak jad i nevolja svakog pojedinca ima sasvim svoje uzroke i svoje naročite tuge. Tih i povučen po prirodi, čovjek koji zna šta je stradanje i bez toga da ga ide tražiti po nekim pitoresknim periferijama ili broadwayski uvećanim »glavnim ulicama« koje u stvari znače prilično traljavo osvijetljeni prostor od Quisisane d. Jelačićeva trga, g. Korner »polusanja« ne o nekoj fantastičnoj zemlji sreće, nego o suncu koje uza sve to sja, o nebu, o moru, o žutim poljanama žita, ne kao o nekom slikovitom dekoru, nego kao o tihim pristaništima i odmaralištima duše koja je žedna ne glasnih protesta i bučnog isprsivanja, nego tišine razmišljanja i zatišja osame.

Oh zašto, zašto sam nekad dijete
čiji plač — stišavaju — šapati?

Eto kako malo je potrebno da se stiša tuga čovječja: intimnost i toplina šapata — ali u perspektivi djetinjstva. Nevinost djetinjsva i tišina meditacija dovela je g. Kornera do tijelovskih ekstatičnih vizija, do ljupkosti sv. Tereze iz Lisieuxa s pregrštima punim ruža, do sv. Antuna koji, u kojoj tihoj samostanskoj sobici, miluje djetešce Isusa. To je poezija »Ljubavi neba«. G. Korner je katolički pjesnik. I to katolički pjesnik u eminentnom smislu, ne onaj koji vjeruje i piše stihove, nego onaj koji pjeva jer vjeruje, jer mu punina vjerovanja navire u stihove. Ali stihovima koji su satkani od krhka i toliko nepouzdana tkiva kao što su ljudske riječi, dati zvuk i sjaj u kojemu živi vječni život, to baš nije laka stvar.

Simplement, comme on verse un parfum sur une flamme
Et comme un soldat répand son sang pour la patrie,
Je voudrais pouvoir mettre mon cœur avec mon âme
Dans un beau cantique à la sainte Vierge Marie.

Nije znao, bijedni Lélian, da je to već bio i učinio, kad je, u sivom haljetku kažnjenika, u tišini samice u Monsu, ispaštao svoj nemogući život. Neprolazno slavni stihovi »Le ciel est, par-dessus le toit« koji su i kod nas već nebrojeno puta navođeni, prikazuju pejsaž gledan kroz rešetke kaznionice u Monsu.

Zagonetni su putovi ljudskoga srca, još zagonetniji putovi pjesničke inspiracije, a najzagonetniji oni milosti Božje. A u katoličkoj poeziji treba da se to sve troje preplete i stvori pjesma u koju će pjesnik unijeti »svoje srce i svoju dušu jednostavno, kao što se lije miomiris u plamen i kao što vojnik prolijeva svoju krv za domovinu«. Pjesnici su nastojali da tu jednostavnost postignu uživljujući se u ton Evanđelja — jer zaista šta je divnije jednostavno nego te riječi vječnoga Života? Ali Evanđelje nije pjesma, a još manje je pjesnik evanđelist. Crkvene su himne jednostavne, ali je njihova funkcija liturgijska i, katkada, njihova pjesnička osjećajnost ne bi bila ni iz daleka tako intenzivna, kada ne bi bila u čudesno divnom okviru liturgije. Oni koji se za njima povode bez toga okvira, riskiraju da snize jednostavnost do šablone. Jednostavna je narodna pjesma jer je priprosta kao djetinja duša, a djetinja je duša carstvo nevinosti i čistoće. Ali je nezgodno kad odrasli ljudi tepaju, misleći da će tako biti slični djeci, a tako biva kod nas kada se ljudi previše služe daktilima koji bi imali da izraze tu djetinju jednostavnost. I Verlaine je, tražeći »un beau cantique«, znao napisati stihova glatkih i laganih, ali koji su naučeni i prelagana zveketa. Jednostavnost »lijepog kantika« ipak je prvenstveno u jednostavnosti gledanja, neposrednosti kojom iznosimo svoj doživljaj, ili specifičnu boju svoje duše kada ona govori s Bogom. Tako mi se čine, u zbirci »Ljubav neba«[2]) najljepšim pjesmama: »Prije tijelovske pričesti« i »Po Uskrsu«, jer je u njima ostalo ono naročito translucidno gledanje stvari koje je karakteristično za talenat g. Kornera, a k tomu je došla još i produhovljenost, preobraženost osjećanja koja kod njega, s intenzificiranjem religioznog života, biva sve dublja i sve obuhvatnija. Za tim bi došle pjesme u ritmičnoj prozi kao »Posjeti anđela čuvara« u kojima se intimnost svakidanje stvarnosti združuje sa sjajem natprirodne vizije u neobičnu mekoću, prozračnost, u eterično titranje duše. U drugim pjesmama (nekima, dakako), ima nejasnih odnosno nejasno formuliranih idejnih akcenata, kao n. pr. u čudnoj antitezi: »Ne trebamo mašte — mi trebamo Boga!« Znam šta je pjesnik htio reći — ali tim riječima nije rekao ono što je htio, nego nešto što nije točno. U drugima opet stih i srok izazivaju nešto malo bizarne slike ili riječi koje pritištu stih poput olova. Tako je n. pr. bizarno kada je u pjesmi »Isus Krist« »Kud prošla je njegova stopa rastao *milinja sag*« (srok na »drag i blag«, a već to gomilanje jednosložnih adjektiva ponešto je ritmički tvrdo). Međutim, u toj istoj pjesmi ima prekrasna slika: »I svaka Njegova riječ bijaše zvonak stih« (Isus, dakako, nije govorio u stihovima, ali njegove riječi ostaju u duši kao zvučni stihovi o kojima se razmišlja, i s kojima se usklađuje titranje našega srca). A kao primjer riječi koja slici i stihu oduzima lakoću, čini mi se kada pjesnik govori o rukama sv. Antuna »o, one su bile igračka *cijela*« — očito radi sroka »bijela«, ali...

Reći ću iskreno da je pjesnik možda nešto forsirao kada je za tako kratko vrijeme izdao čitavu jednu zbirku religioznih, i samo religioznih pjesama. Vrlo je pohvalna ta snažna koncentracija čitavog pjesničkog bića prema svijetlom i najvišem cilju, ali taj je cilj zaista najviši. Kada bi to bio ciklus koji je potekao jedinstveno, iz jednog jedinog doživljaja koji preokreće čitav svijet duše, onda bi pjevanje na dušak, hosansko kliktanje nenadano i do dna usrećene duše, moglo da održi visinu tona i intenzitet pjesničke inspiracije možda i kroz čitav niz od 31 pjesme. Ali ovako, one su nužno raznolične, a i nejednake. U njima ima još koješta što treba da dozrije i da nađe svoju posljednju, pobjedonosnu pointu. Ali u njima ima i biserja koje ne bi smjelo izostati iz nijedne antologije. A iz svih njih zrcali se krepki, nezaustavni zanos mlade duše koja je našla more ljubavi u koju će uroniti da iz njega iskrsne svijetla i bistra, na dalekim putovima vječnosti.

Pored g. Lendića, g. Korner je najjači i najbitniji pretstavnik mlade katoličke lirike kod nas. Njegova će zbirka »Ljubav neba« biti često recitirana na priredbama vjernčkog puka, i mnogima će donijeti ponos i utjehu vjerovanja. A što se tiče g. Lendića, njegove su pjesme već odavna dozrele za novu zbirku, i s tom se nipošto ne bi smjelo duže čekati.

Ljubomir Maraković

KONCERTNA KRONIKA

IV. Društveni koncerat »Hrvatskog glazbenog zavoda« (20. I.) posvećen je starijoj i novijoj komornoj muzici. »Praški kvartet« (Vilibald Švejda—Herbert Berger—Ladisav Černi—Ivan Dečtomov) izvodi djela Johannesa Brahmsa i Leoša Janačeka, a uz sudjelovanje »Zagrebačkog kvarteta« (Miranov—Graf—Arany—Fabbri) Mendelsohnov oktet. Poznati elegični Brahmsov kvartet (op. 51. I. u C-molu) našao je u češkim gostima idealne interprete. Posebnim mirom, sabranom pobožnošću, s mnogo osjećaja za sadržaj i osjećanja za pravi komorni stil izveli su svaki pojedini stavak. Novost je

[2]) Jeronim *Korner*, Ljubav neba, Zagreb 1935.

II. kvartet (Intimna pisma) Leoša Janačeka. Djelo je uglavnom koncipirano rapsodički bez veće idejne veze među pojedinim stavcima. Janaček ovdje počesto svojim načinom izražavanja prelazi granice prave komorne muzike, ali daje osebujne zvukovne kombinacije, zanimljive ritmičke promjene, a u jasnoj melodici mnogo neposrednosti i svježine. Mendelssohnov oktet (op. 20) izveden je poletno i skladno, pa je tu »Zagrebački kvartet« potvrdio svoj dobri glas i jasno pokazao da je njihova igra na istoj umjetničkoj visini s igrom simpatičnih gostiju.

III. Koncerat »Zagrebačke filharmonije« (22. I.) u »Glazbenom zavodu« prikazao nam je bugarskog komponista i pijanista Panču Vladigerova. Koncerat je bio najavljen kao muzički događaj prvog reda. Dnevnici su donijeli opširne članke o »najmarkantnijem predstavniku mlade bugarske tvorbe« ističući sve kvalitete njegove »temperamentne i rasne muzike« (Novosti). Kako je ime Panče Vladigerova već prilično poznato u muzičkom svijetu, broj njegovih opusa već dosta velik (kod nas od njega još nije ništa bilo izvedeno) to je priredba uz ovakve blike, a naročito glazbenika. Poslije Wagnerove vanjske pripreme izazvala razumljiv interes pupredigre k operi »Majstori pjevači« i Bachove (Goedicke) »Passacaglie« čuli smo II. Koncerat za klavir i veliki orkestar (op. 22.) u interpretaciji samog autora. Po ovom što smo slušali te večeri, Vladigerova je muzika tipična evropska velegradska moderna muzika. Pisana je, doduše, vješto i okretno s odličnim poznavanjem svih onih rafiniranih tehničkih trikova koji mogu u sklopu brojnih zvukovnih kombinacija da pruže maksimum efekta, ali koji sami po sebi nisu stvaralački od zamašaja ni muzički zanimljivi. Komponist je prošao solidnu berlinsku školu (prof. Paul Jouna i prof. Georga Schumanna) i svoj »zanat« poznaje odlično: zna da piše razumno, zvonko, pa i temperamentno, ali djela nemaju u sebi ništa naročito slavenskoga ni po ideajma ni po fakturi. Pogotovu tu ne može biti govora o nekoj »balkanskoj« muzici kako se to uglavnom očekivalo. Orijentiran spram njemačkih novijih uzora (Strauss) naučio je sve što se od njih može naučiti i prihvatio je njihov način izražavanja misli; ukoliko upotrebljava bugarske nacionalne motive, to je tek spretno iskorišćavanje sasvim vanjskih karakteristika balkanskog melosa. Orkestar, istina, dobro zvoni, ima tu zaista množina boja i šara samo što se ti elementi tu ne vezuju u slavensku priprostu, ali nadasve karakterističnu ornamentiku već u neku gizdavu dekoraciju suvremenog kozmopolitskog ukusa.

Klavirski part, koji nije zamišljen izrazito solistički i često samo upotpunjuje boju orkestra, pogotovu nema slavenski karakter. To je neko suhoparno nizanje pompoznih pasaža; one, doduše, stavljaju na izvađača u pogledu tehnike velike zahtjeve no muzički ne kazuju mnogo. Suma glasi: mnogo cerebralne i spretno iskonstruirane »glazbotvorine«, a malo sretne inspiracije i prave muzike. Vladigerova interpretacija koncerta bila je prilično suhoparna i nije pružila jasnije svjedočanstvo pijanističkog talenta.

»Koncertna ouvertura« (La terre), koju je dirigirao sam autor, ostavila je još lošiji utisak. Komponist nastoji bezbrojnim zvukovnim kombinacijama i nekim povišenim patetičnim tonom da prikrije nutarnju prazninu. Svaki najmanji motiv razrađuje do beskonačnosti isprepličući orkestralno tkivo novim bojama. To spočetka izazivlje napetost i iščekivanje, ali ubrzo zamara i postaje gotovo nesnosno.

Orkestar Z. F. nije bio u najboljoj formi. Pojedinim grupama manjkala je sigurnost, a u skupnom muziciranju osjećala se neka rastrganost i nemir. Običajna uigranost tog orkestra nije bila te večeri besprikorna. Dirigirao je L. Matačić.

Koncerat violiniste Vaše Prihode (28. I.) u Z. Z. (II. priredba »Muzičkog kolegija«) dokazao je jasno da je iz virtuoza napokon progovorio glazbenik. Naučeni na njegovo prilično šablonsko shvaćanje pojedinih kompozicija, na interpretaciju koja je obično ostajala na površini, na programe koji su često graničili s otužnim salonskim izborom, iznenadio nas je ovog puta svojim ozbiljnim, iskrenim muziciranjem. Već sam sastav programa koji ne izlazi iz okvira serioznih i značajnih djela violinske literature (Franck, Bach, Tartini, Čajkovski, Paganini) pokazuje vidljive promjene. Izvedba tih stvari uvjerila nas je da njegova briljantna tehnika nije više konačni cilj, već samo sredstvo koje vodi do cilja — pravog muzičkog doživljaja. Prihoda, dakako, nije ni sad neki naročito dubok i originalan glazbenik. Ostaje uglavnom na liniji običajnog, ispravnog shvaćanja, ali u logičnom rasčlanjivanju svakog pojedinog stavka nazire se umjetnička zrelost i

staloženost, a u pojedinim dijelovima daje svom predavanju i ličnijih crta. Svojim lijepim tonom, čistom intonacijom, trijeznim i mirnim vođenjem široke pjevne linije uspijeva da uobliči muzički sadržaj jasno i plastično. Interpretacija Grave i Tuge A-mol Sebastijana Bacha, pa Tartinijeve Sonate (Le trille du diable) služi mu svakako na čast. Naravno, da je Paganini i nadalje domena tog violiniste. Lakoća, kojom prelazi preko svih tehničkih poteškoća D-dur Koncerta, ukusna kantilena i zamah oduševili su brojnu publiku. Za klavirom Otto A. Graeff.

V. Društveni koncerat »Hrvatskog glazbenog zavoda« (5. II.) trebao je da bude proslava 250-godišnjice rođenja Bacha i Händela. Podvlačimo da je to samo trebao da bude, ali nije nikako bio. Proslaviti te velikane u tako jadnoj formi, prikazati njihova djela tako slabom izvedbom znači pokazati nam neku neukusnu karikaturu genija. Ako netko kao solista (g. H. Wilzek) cijelo veče svira na pokvarenoj flauti čiji tonovi nisu upravo u nikakvom skladu s orkestrom (koji je sam slabo zvučao) ili ako konstantno na violini u duetu krivo intonira (kao gg. R. Dorfer i I. Winkler) smijemo li tu i samo spomenuti Bacha i govoriti o nekoj proslavi? Da li ima uopće smisla diletantima povjeriti ovako tešku zadaću kojoj nisu u nikojem pogledu dorasli? Takvim se priredbama ne odgaja publika i ne koristi muzičkoj kulturi grada Zagreba. Ni djela ikojeg od mnogo manjih glazbenika ne bi se smjela ovako jadno izvesti, a kamoli jednog Bacha i H3ndela čijim djelima pristupamo s najvećim respektom. Muzika nema ništa zajedničko s diletantizmom, najmanje Bachova muzika. Ni sudjelovanje ozbiljnih muzičara gg. Č. Dugana, E. Vaulina, L. Vrbanića i gđe. L. Ožegović nije moglo popraviti neugodan dojam te večeri. Odgovornost pada na dirigenta g. B. Papandopula koji je svakako mogao za vremena uvidjeti dali se ovakvom priredbom može nekog »proslaviti«.

Na III. priredbi »Muzičkog kolegija« (10. II.) čuli smo poznatog bečkog virtuoza *Moritza Rosenthala*, jednog od najstarijih svjetskih pijanista koji još uvijek djeluje na koncertnom podiju. Iako to ime već pripada prošlosti, ono je još dovoljno zvučno da privuče publiku, dakako, uglavnom onu koju zanima daleko više fenomen takve izdržljivosti i energije nego sam umjetnik i njegovo muziciranje. Taj pijanist, koji je već godine 1875. nastupio kao trinaestgodišnje čudo od djeteta, predstavlja danas zadnjeg muzičara škole Raphaela Joseffya i velikog Liszta. Rosenthal je u svoje vrijeme bio jedan od najslavnijih virtuoza, proputovao je u triumfu cijeli svijet i konstantno je dalje radio na usavršenju svojih pijanističkih sposobnosti. Pa i u doba njegove najveće slave on je bio svakako više odličan tehničar i virtuoz koji blješti sjajem svoje pasaže, sigurnim, čeličnim udarom, zvonkom efektnom igrom, nego muzičar koji se odlikuje nekim naročitim shvaćanjem i produbljivanjem. Njega su više zanimali vratolomni tehnički problemi od problema individualne interpretacije.

Njegov nastup u Zagrebu prije dvije godine bio je u znaku velike dekadence i poraznog nazadovanja, ali je u momentima još uvijek znao svojoj igri dati bar neki zamah. Ovogodišnji koncerat bio je mnogo veće razočaranje. Sjaj njegove virtuozne igre sasvim je potamnio, a način predavanja postao je mjestimice upravo naivan. Interpretacija Beethovenove A-dur Sonate (op. 101) bila je tako suhoparna i bezlična da to već graniči s jednoličnošću automata. Svaki je stavak bio odraz borbe, umora i sustalosti. Chopinove kompozicije dao je tek relativno bolje. U nekim kraćim stvarima mogla se mjestimice naslutiti nekadašnja tehnička veličina i oćutiti blijedi odsjev prijašnjeg sjaja. Za oblikovanje većih stvari nedostaje mu više ni fizička snaga, a ni nutarnji umjetnički kapacitet. To se najbolje osjetilo u Baladi (A-dur) gdje je u porastu muzičke radnje sasvim nelogično zamijenio accelerande s ritenutima iz bojazni da gradaciju neće moći u tom tempu dovesti do kraja. Tako su nastali sasvim deplasirani zastoji. Kompozicijama Skrjabina, Debussya i Rosenthala završen je koncerat. Publika je pljeskala više iz pijeteta starom gospodinu, nego iz oduševljenja virtuozu.

Na IV. koncertu »Zagrebačke filharmonije« (13. II.) u Gl. Z. izvedene su dvije veće slavenske kompozicije: Borodinova II. Simfonija (Viteška) i Leoš Janačkova rapsodija za veliki orkestar »Taras Bulba«, a uz to nam se prikazala beogradska violinistica Marija Mihajlović Čajkovskijevim koncertom za violinu i orkestar.

Koncem prošle godine proslavili su u Rusiji stogodišnjicu rođenja Aleksandra Borodina, jednog od istaknutih »radnika« na izgradnji mu-

zike ruskog nacionalnog smjera. Od »petorice nevotara« najstariji, Borodin zauzima značajno mjesto u razvoju slavenske muzike. Neposredan u izražavanju, neopterećen suviše akademskom estetikom zapada (iako je značenje zapadnjačke muzike uvažavao i neke ustaljene forme u svojoj operi obilno primjenjivao) oduševljen idejama Musorgskog nastojao je da stvori originalnu rasnu muziku. Težnja autora da ostane na domaćem tlu i da što manje posuđuje od starih šablona dovela ga je — u nekim stvarima — do izrazito ruskog muzičkog govora, koji je u sebi nosio pored elemenata pučke muzike, duha romantike i sve značajke samostalnog umjetničkog stvaranja. Tu su muziku neki njemački kritičari nazivali brutalnom i grubom, a danas je ona samo svjedočanstvo snage, originalnosti i vitalnosti slavenske glazbene produkcije. Pored opere, klavirskih djela i komornih kompozicija, Borodin je napisao i tri simfonije (zadnja je ostala nedovršena). II. Simfonija je djelo visokih umjetničkih kvaliteta. Iako se u mnogočem jako udaljuje od klasične simfonije, iako u arhitektonskom izgrađivanju ima sasvim osebujnih odvajanja, ti stavci čine jednu snažnu organski povezanu cjelinu. Iz trpkih i vrlo karakterističnih tema raste živo muzičko zbivanje. Neki se motivi, doduše, počesto ponavljaju, ali oni su u svojoj sirovoj jednostavnosti tako novi i originalni, tako nabiti slavenskom prasnagom, da nam ne dosađuju.

Janačkova rapsodija »Taras Bulba« nije mogla naročito oduševiti. Teško je u njoj prepoznati autora »Čeških plesova«. Djelo je prilično nerazmjernih arhitektonskih proporcija, jednoličnog karaktera, i nezanimljive instrumentacije.

Violinistica Marija Mihajlović ne vlada još sasvim sigurno svojim instrumentom. Ima tek donekle izgrađenu tehniku lijeve ruke (tehnika desne je pogrešna) i ton koji još slabo pjeva. Ipak je s dosta odvažnosti otsvirala melodiozni Čajkovskijev koncert. Samo njezino predavanje ne donosi ništa zrelije ili originalnije, ništa što bi bilo iznad muziciranja prosječnog apsolventa, pa ne nalazimo u ničem opravdanje za njen nastup s našom filharmonijom. Orkestar je pod vodstvom g. K. Baranovića zvučao dobro.

Hvalevrijedno je bilo nastojanje »Udruženja slušača drž. muzičke akademije« da nam samostalno, bez ičije pomoći, izvedu neka djela pokojnog komponista *Blagoja Berse*. Njegovom smrću, u januaru prošle godine, izgubili smo ne samo odličnog pedagoga (podučavao je kompoziciju i instrumentaciju) nego — za naše okolnosti — i značajnog komponistu. Njegova su djela još, nažalost, slabo poznata javnosti. Za naše prilike je svakako vrlo karakteristično da su samo đaci »Muzičke akademije« došli na misao da izvedbom tih orkestralnih djela proslave godišnjicu autorove smrti i tako bar donekle upoznaju publiku s njegovim umjetničkim težnjama i stvaralačkim razvojem. Ta skromna proslava nije samo čin pijeteta. S drugim izborom komozicija i u drugim rukama mogla je ta priredba poprimiti značaj muzičkog događaja. Nerazumljivo je zašto Z. F. nije našla ni jedno Bersino simfonijsko djelo vrijednim da ga izvede na kojem od svojih koncerata. Ako već neće da cijelo veče posveti isključivo njegovim kompozicijama, a ono je mogla u ograničenom izboru, na jednoj od svojih priredaba bar odati poštovanje čovjeku čija su glazbena djela za hrvatsku muziku ipak mnogo značajnija i od Vladigerovih kompozicija i od igre neke neinteresantne i neizgrađene violinistice. Izvedba »Ognja« u »Narodnom kazalištu« uvjerila nas je da je ta opera, i nakon trideset godina od svog postanka, još uvijek muzički interesantna, da ima prava na postojanje i na stalno mjesto u repertoaru našeg kazališta. Dopuštamo da bi neka Bersina djela pod evropskim mjerilom bila ocijenjena kao izrazita eklektička i epigonska, ali uza sve to, njegov bi stvaralački rad, kao logična spona na prijelazu od Zajca u novi nacionalni muzički izraz, zaslužio daleko veću pažnju. Na koncertu Bersinih kompozicija (19. II.) izvedene su stvari iz ranije periode i »Simfonijski poem za orkestar i violinu« koji ide među zadnja djela autorova (dovršio ga je i instrumentirao majstorov učenik Z. Bradić). Bersa, istina, nije bio naročito originalan, a ni osobito plodan stvaralac. Radio je polako, bio je savjestan i autokritičan. On je glazbenik solidnog znanja i najozbiljnijih nastojanja. Po samoniklosti i invenciji on se ne može takmiti s velikim evropskim komponistima svojeg vremena, ali njegova muzička kultura stavlja ga uz njihov bok. Njegovi počeci stoje pod dojmom Zajca. Muzičku naobrazbu nastavlja i završava u Beču gdje su mu bili učitelji Fuchs (kompozicija) i Epstein (klavir).

Promotrimo li Bersine skladbe iz doba kad se uglavnom formirao njegov izraz, opažamo da se opredijelio prema predvodnim strujama njemačke muzike. Tijekom daljnjeg razvoja utjecali su i drugi smjerovi na njegovo stvaranje. Liniju cijelog razvoja prate ove predilekcije: klasici, Verdi, postwagnerijanska romantika, verizam i ruski nacionalni smjer (od kojeg je više prihvatio tehničke principe i karakteristike instrumentaciej, nego ideologiju). Nastojanje da sudjeluje u stvaranju naše muzike izrazito nacionalnog smjera nije urodilo značajnijim plodovima. Njegova je muzika pretežno romantičnog karaktera. Jasno je, da je za našu mlađu muzičku tvorbu velika šteta što Bersi nije bio bliži duh narodne muzike; on bi po svom znanju, iskustvu i osjećaju za scensku dramatiku bio upravo predodređen da stvori repertoirnu popularnu operu.

»Simfonijski poem« je za našu oskudnu violinsku literaturu dragocjen prilog. Kompozicija je efektna, zvučna i daje prilike solisti da se raspjeva u slatkoj kantileni i da pokaže u pasažama tehničko znanje. Instrumentacija je djela mjestimice prekompaktna, teška, skoro scenska pa malo narušava njegov koncertni karakter.

Sama izvedba bila je dobro pripremljena te služi na čast i našoj muzičkoj instituciji i ambicioznim izvađačima. Orkestar je bio discipliniran i pozorno je pratio intencije svog vođe g. R. Hercla. Solisti, gđica Đurđa Milinković (alt) i g. S. Šulek (violina) izveli su svoje partije ukusno.

Ana-Marija *Guglielmetti* pjevala je na IV. priredbi »Muzičkog kolegija« (22. II.). Najavljena bučnom reklamom kao »evropska veličina«, kao odlična gošća »Pariske opere« i »Scale«, kao koloraturna prvakinja, nije ove novinsko-trgovačke komplimente ničim opravdala. Prije svega, kolorature — osim prve piece — nije ni bilo; drugo: glas je u srednjim položajima sasvim bezbojan i šupalj; treće: s ovako krivom intonacijom i pogrešnim pjevanjem ne može se ništa umjetnički oblikovati.

Dali je ovo bila samo indispozicija glasnica prouzrokovana prehladom (koncertantica je zaista prije svake pjesme kašljala) ili je pjevačica već potrošila i ostavila svoj glas po tim svjetskim pozornicama, teško je ustanoviti. Što nam je dakle ovaj koncerat pružio? Prilično neinteresantan i jednoličan program: francuske pjesme 15., 16. i 17. stoljeća, arije i jedan motet od Mozarta, arije talijanskih opernih komponista 17. i 18. vijeka (Busca, Giordano, Sarri) i operne arije Gounoda, Masseneta i Puccinia. Zatim, mnogo bezbojnih, krivih, nečistih glasova i nekoliko sjajnih, zaista sjajnih, prodornih, zvonkih i zanosnih visina.

Da li se radi par lijepih visina isplati prirećivati koncerat i jeli to najbolji način da priredbe »M. kolegija« steknu povjerenje publike, ne spada u okvir ovog prikaza.

Za klavirom prof. E. Krauth, pratio je nervozno, nepouzdano, a mjestimice sasvim nemuzikalno.

Sin slavnog autora »Petruške« *Svjatislav Sulima-Stravinsky* koncertirao je 29. II. u »Glazbenom zavodu« (V. priredba Muzičkog kolegija). Mladi Stravinsky prikazao nam se kao ambiciozan glazbenik koji uz pozitivno pijanističko znanje ima još dosta tehničkih nedostataka i početničkih mana. Već to često traganje za bučnim vanjskim efektima i hvalisanje okretnošću svojih prstiju isključuje svako pročućeno muziciranje. Njegova igra ne ostavlja dublji dojam jer u njoj nema ni doživljenih emocija ni produbljivanja; a osim toga, često izlazi iz stila kompozicije. Svoju interpretaciju oblikuje pijanista ili suviše samovoljno ili bezlično. Zato Stravinsky nije mogao uvjeriti o nekoj muzičkoj zrelosti, već je samo dokazao da ima dara koji je još sirov i neizgrađen. Program, koji se sastojao od djela Webera, Liszta, Schumanna, Brahmsa i Stravinskog (oca), izveo je djelomično nestilski i mrtvo, a tek u pojedinim skladbama došao je mladenački zanos i polet do izražaja.

Poslije dosadne interpretacije Weberove sonate (As-mol) iznio je daleko bolje Liszta. Naročito »Au bord d'une source«. Dakako, nije ni tu pokazao neko naročito produbljivanje — to karakter kompozicije i ne zahtijeva — ali je znao jasno istaknuti sve karakteristike Lisztove klavirske muzike. Schumanna, a naročito Brahmsa Stravinsky stilski ne osjeća. Tko se tako malo može uživjeti u bit i stil tih autora, ne bi smio staviti na program toliki broj njihovih skladbi. Skladbama svog oca (Deux études, Trois mouvements de Petrouchka) popravio je donekle neugodan dojam. Tu je zaista bilo osjećaja razumijevanja i temperamenta, te se razabiralo da se jezikom oca i sin najjasnije i najtoplije izražava.

Koncerat četrnaest-godišnjeg pijaniste *Bronislava Hankowskog* (VI. priredba »Muzičkog kolegija« 2. III.) bio je ugodno iznenađenje. Danas, u doba hiperprodukcije reproduktivnih umjetnika, kad se spretnom reklamom lansiraju mediokriteti i muzički poluinteligenti (sjetimo se samo američkih pijanistica iz prošlih sezona) pristupamo nepoznatim imenima s priličnim nepovjerenjem. Pogotovu s velikom rezervom dočekujemo malodobne glazbenike. Oni više žanju uspjehe radi svoje mladosti (često i samo radi mladenačkog izgleda) i onog čarobnog naslova »čudo od djeteta« nego radi prave umjetnosti. Naslov »čudo od djeteta«, dakako, ima pomalo pelivanski prizvuk i spada više u varieté nego na koncertni podij, a opravdan je tek onda kod tehnička visina, muzička kultura i shvaćanje nadilazi niveau običajne mladenačke nadarenosti i spreme. Takva su djeca rijetke pojave. Da li med njih sada i mali Hankovsky? Sposobnosti i znanje tog dječaka daleko su iznad prosječnosti. Za svoje godine ima vanredno razvijenu tehniku, sjajan i siguran udar, zna razviti u kantileni lijep pjevni ton, pokazuje ozbiljno i inteligentno shvaćanje i izrazit pijanistički temperamenat. Nastupa sigurno i mirno, svira cijeli teški program napamet. Naravno, da se u njegovoj igri može naći još dosta manjkavosti, stilskih pogrešaka, forsiranje, zloupotrebe pedala itd. Ali zbroj svih pozitivnih kvaliteta tog pijaniste i pored toga je još vrlo velik.

Na programu su Bach, Beethoven, Chopin i neki suvremeni skladatelji među kojima su i dva domaća autora (Konjović-Stančić i Tajčević). *Vladislav Kušan*

SLIKARSKE IZLOŽBE

Pisati iscrpljivo o slikama *Leona Juneka* znači, prije svega, pisati o svemoći Pariza. Mnogo razglabati o zavodljivosti tog šarolikog grada u kojem svi stranci brzo postaju njegovi vjerni podanici, o brojnim slikarskim školama, metodama, ideologijama, o množini starih i modernih umjetnina, o akademizmu i poštivanju tradicija, ali i o najsmionijim ekstremnim pokretima, neograničenoj slobodi stvaranja, raffinementu, chicu i još o mnogim drugim činiocima koji pospješuju onu burnu fermentaciju ideja i problema iz koje se znadu razbistriti najdragocjeniji sokovi koji opajaju uobrazilju kao hašiš i u čijem se mamurluku već dugo stvara diljem cijele Evrope. Trebalo bi još pisati i o onom razmahanom zbivanju po učionicama, atelijerima, bohemskim estaminetima i izložbenim dvoranama, o naporima rapina, o mondenim i materijalnim uspjesima pojedinih vođa, pa i o bezbroju kvadratnih metara oličenog platna na kojem se neprekidno odigrava sve ono što se u fantastičnom spletu linija, boja i tonova na jednoj plohi može zamisliti.

Razmišljajući tako o svemu, ne zaboravljajući kosmopolitsko društvo, kritičare, modu, dernier cri, snobizam, ni zaglušnu halabuku spekulanata ni spretno lansirane senzacije trgovaca umjetnina, razmišljajući o tom komešanju dobivamo dojam nesnosne burzovne atmosfere. Pariz je danas zaista velika burza likovne umjetnosti. U pozadini svih umjetničkih manifestacija iščekuju trgovci umjetnina izvikivanje kota pojedinih imena (kao da se radi o pamuku ili petroleju) taru zadovoljno ruke ili se zdvojno hvataju za glavu: hausse ili baisse. Nehotice se bude sjećanja na borbe duhova, na težnje pojedinaca za afirmiranjem, na okršaje »mladih« i »starih«, na rušenje i građenje, na vječni hausse i baisse koji se i davno prije ove merkantilizacije umjetnosti redovito izmjenjivao. Pojavljuju se u duhu apologete i pioniri novih struja. Pojavljuju se zanesenjaci i sanjari, tamo od meštra Delacroixa koji se prvi usudio dirnuti u sakrosanktnu liniju klasicista, pa do temperamentnog Apollinairea kad u augurskoj pozi pronicavom frenezijom i apoštolskom gorljivošću otkriva, tumači i brani svijet kubizma. To je niz velikih imena modernog slikarstva i literature koje izgovaramo s respektom, imena koja znače nove pojmove i otkrivenja. Slikarstvo Pariza je čarobna feničptica, ono se već mnogo puta iz svog pepela rodilo mlado i borbeno, ne, doduše, uvijek onako lijepo i umjetnički vrijedno kakvo je prije bilo, ali redovito novo i zanimljivo. I baš radi te svoje vitalnosti ono i daje ton skoro cijelom evropskom stvaranju, sugerira probleme, predvodi, diktira. Kao silni magnet privlači taj grad u svoju sredinu sve one koji žele proniknuti do srži današnjih likovnih nastojanja i spoznati njihov pravi smisao. Hodočaste falange slikara iz svih dijelova svijeta k tom moćnom božanstvu i klanjaju mu se.

I tu započinje borba. Razapeti između raznih, često i sasvim oprečnih tendenca, upijaju sve moguće ideje, opiru se ili prepuštaju pojedinom utjecaju, podliježu, manje ili više, jednoj izrazitoj struji i postaju tako tipičan produkt te razmahane sredine. U tom se vrtlogu mogu sasvim izgubiti varirajući čiju pomodnu maniru (koji momentano najviše kotira) ili, u sretnom slučaju, ako junački prebrode sve zamamljive opasnosti, nađu sebe i stvaraju bar donekle samostalno.

Skoro svaki zaista veliki moderni umjetnik gledao je svijet na specifično svoj način, i nastojao je tom gledanju pronaći adekvatnu formu. Dakle, novoj tehnici gledanja stvoriti novu tehniku oblikovanja (Monet, Van Gogh, Picasso). Jasno je, da velika većina likovnih umjetnika nije i ne može biti toliko originalna, ali ako se u tuđe tretmane i probleme ulazi bez dubljeg saosjećanja, površno, tek radi mode, znatiželje, kaprisa, onda to logično vodi do potpunog débâcla ličnosti: do kopiranja i epigonstva. Pariz pruža za to najbolje primjere: oko pojedinih tek malo značajnijih majstora, kruže upravo bezbroj sasvim bezvrijednih satelita.

Da se nakon dužeg boravka u tom gradu ne može izbjeći njegovu jakom utejcaju, sasvim je shvatljivo, pa i prirodno. Ostaje samo otvoreno pitanje: dokle je taj utjecaj blagotvoran i koristan, a kada počinje biti štetan. Izložba slika *Leona Juneka,* koju priređuje »Hrvatsko društvo umjetnosti Strossmayer« u »Modernoj galeriji« (9. II.) donosi bogat materijal za razmatranje tog ogromnog djelovanja Pariza na stvaranje likovnih umjetnika. Njegova brojna ulja (31), gvaševi (11) i crteži (30) to nam najjasnije izlažu. Nije tu ni toliko važno koji su sve majstori djelovali na njega i koliko je platna nastalo u sjeni Matissa — tu je tek značajno da je taj Pariz potpuno izmijenio umjetnika da od prijašnjih nastojanja nije u sadašnjim opusima ostalo ni traga i da je od njega stvorio izrazitog kosmopolitskog umjetnika.

Dakako, to je djelomično i razumljivo. Doći iz naše sredine u kojoj, osim dvadesetak zaista dobrih starih platna Strossmayerove galerije, osim nešto imresionističkih slika i malo kompromisnih plodova raznih modernizama (Moderna galerija) nema većih riznica likovnih umjetnina a ni značajnih umjetničkih događaja, gdje svaka novost suvremenog likovnog zbivanja odjekuje našim atelijerima tek kao daleka jeka i to s priličnim zakašnjenjem, doći iz tog malog i tihog grada u moderni Babilon znači već otkriti novi svijet. Kao da se iz skromnog staklenika uđe najednom u bujnu tropsku prašumu gdje biljke i cvjetovi bogatstvom svojih boja smućuju i opijaju. Svaki je cvijet otkrivenje, svaka biljka novost, ali što se dublje zalazi u nutrinju, sve je više tih otkrivenja, sve više novih oblika.

Tako je otprilike moralo biti i g. Leonu Juneku kad je prije desetak godina osvanuo u pariskoj prašumi slika i škola. Čovjek se ponajprije malo zbuni, osjeća da je malen, neznatan, shvaća kako pred sobom ima još mnogo toga što se mora naučiti, svladati i počinje raditi. U tom naprezanju da se danas dosegne stil jednog uzora, a sutra prodre u nastojanje druge škole, slikar i nehotice zaboravlja da je i sam nešto htio reći, ne primjećuje da već govori tuđim jezikom i da više i ne traži svoj lični izraz.

Samo je tako moguće razjasniti te velike promjene u stvaranju. Samo je tako moguće shvatiti zašto slikar, koji je svoj »Autoportret« (br. 23) god. 1926. mogao posaviti ovako savršeno jednostavno, sasvim plošno u četiri izrazite boje čiji je odnos glasan i upravo opor, danas ovako dufyevski packa i riše bojom (Djevojčica u krevetu br. 38) ili slaže bojne mrlje u šarene, skoro dekorativno šarene plohe po receptu Matissa (Cvijeće br. 1). Taj »Autoportret« i ove današnje stvari dva su suprotna pola, dva svijeta.

Tu su još tri »Autoportreta« (br. 24, 70, 71), svaki od njih pokazuje po jednu novu težnju u rješavanju iste teme. Br. 71 još je pretjerano tvrd u oblikovanju, sav je skoro traženo jednostavan, lice je tek neznatno svjetlijim mrljama rehaussé. Odnošaj boja (lice — pozadina — odijelo) odlično usklađen, skupni dojam u svojoj cerebralnoj mirnoći gotovo neugodno hladan. Br. 24 je riješen izrazito tonski. Pomalo jednoličan u svojim neznatnim diferencijama, ali izvanredno fino intoniran, skladan i vrlo izražajan. Svjetlija draperija spretno oživljuje tu sumorno-sivu intonaciju. Br. 23 je i plastično i tonski zamišljen. Koliko god to izgledalo kontradiktorno tu se u isto vrijeme ipak nazire jedan i drugi tretman. Skala je, dakako, vrlo ograničena, ali ukoliko ulazi boja u kompoziciju, ona je nosilac svijetla. Nastaje gotovo neki moderni chiaro-scuro koji u skladnom kompromisu s tonskim ugođajem. Svakako jedna uspjela i značajna radnja.

Te su slike uglavnom još u znaku zagrebačkog perioda, tek zadnje dvije naznačuju donekle smjer nekog novog stvaranja, ali one još nikako ne mogu ni nagovijestiti, a kamoli jasnije označiti ovaj potpuni obrat. Veliko platno »Djevojčica s kockama« (br. 14) pokazuje nam drugog Juneka. Tu se slikar potpuno priklanja kolorizmu. Ali kolorizam tog platna prebučan je i neuravnotežen, pa se cijela slika doimlje poput neke polihrome projekcije koja nije dovoljno oštro na platno bačena. Boje trepere i drhću — nema povezanosti, nema cjeline. Bezbrižno promatranje boje kao takove u svijetu pojava nije još dovoljan pokretač za stvaranje jedne potpune slikarske realizacije — tu manjka jedna jasnije određena stvaralačka želja, smjer, cilj. Pojedine mrlje u sklopu svojih suprotnih boja nikako ne »sjede« smireno na svom mjestu, nego labilno kolebaju tražeći ravnotežu. Zato su sve te točkice i potezi uznemireni i rastrgani. Zato i nema udaljenosti između djevojčičine glave i pozadine (draperija i paraventa), nema uopće prostora ni dubljine, iako se po svelu u slikarskoj postavi osjeća da potpuna plošnost nije tražena. Najbolje i najjasnije je izdiferencirana haljina. Glava i kosa je suviše rasplinuta, slijepljena. Mnogo su bolje studije za to platno »Kocke« (br. 15) i »Glava djevojčice« (br 12). Iako »Cvijeće« (br. 1) ima bolje relacije boja nego br. 14, ipak se rastrganost ovdje očituje još u većoj mjeri. Nametljiva pozadina ulazi u prvi plan, šarenilo predmeta i cvijeća miješa se u živu, prenatrpanu ornamentalnu plohu. Jednostavnije je postavljen »St. Gervais« (br. 18). Već radi manje boja (uglavnom: ljubičasto-žuto-ružičasto) a i poradi većih ploha boje djeluje platno smirenije. »Suresnes« (br. 11) je uvjerljiva, upravo virtuozno nabačena koloristička kompozicija u nepomućenoj skali svijetlih boja u kojoj dominira plavilo neba i refleksa u vodi. Među gvaševima ima svih smjerova i pokušaja od smireno realistički koncipiranih pejsaža ro duhovitih kaprisa Dufya. Utjecaji su toliko različiti i vidljivi da se ne može govoriti o nekom definitivnom staloženom i pročišćenom stvaranju. Većina tih stvari, izgleda, nastala je zbog mode. Tako se u Parizu mnogo radi, istim metodama hiljade slikara postavljaju svoje slike — i to je dovoljan razlog. Zato ti gvaševi pored sve svoje lakoće i spretnosti kojom su oblikotično. Jer ne samo da se nigdje ne osjeća težnja vani djeluju prazno, pomodno, pa i nesimpa- da se već jednom ovog direktnog primanja pobude i inspiracije sa tuđih slika oslobodi, da se samostalnije zahvati u slikarske probleme, pa da se oprijedijeli i u izvjesnom smjeru produbi i iskristalizira, već se ovo čini kao neko hvalisanje mnogostrukošću i prijemljivošću.

Da su gvaševi »Montargis« (br. 36 i 37) dobre slikarske realizacije i da se mnogo razlikuju od drugih eksperimenata i suviše je uočljivo i jasno. Ali tražiti baš u njima »potvrdu talentovanosti« i »pravi početak Junekova slikarstva« kako zaključuje kritičar »Novosti« ne znači uopće ocijeniti ovo desetgodišnje parisko traženje. Ti gvaševi i nemaju skoro ništa zajedničko s današnjim Tarizom, a u Junekovom œuvreu stoje sasvim osamljeno.

Za te dvije slike nije bilo potrebno desetgodišnje vrludanje u otužnoj i zagušljivoj velegradskoj atmosferi. One su mogle nastati već prije mnogo godina i u našoj sredini, da je slikar pristupao motivu i objektu u istom stavu, raspoloženju i, dakako, s takvom paletom. Velegrad, sa svojim komliciranim, neprirodnim načinom života, vjerovatno nije inspirator realistički koncipiranih pejsaža. To je prije ona rousseauovska čežnja za prirodom i jednostavnošću — »le retour à la nature«. Možda su ti gvaševi samo reakcija na ono što u toj sredini muči umjetnika, trenutačni bijeg iz pomodne laži, a moguće i tihi nesvjesni protest.

Pred polazak za Pariz izložio je u Ulrihovu salonu (13. II.) g. *Ivo Šeremet* svoja platna. Nakon svršenih studija u Poljskoj i rada u našoj državi, sprema se slikar da upozna i burno umjetničko zbivanje francuske metropole. Opet jednog mladog čovjeka privlači taj, već pomalo sirenski, pjev boja, i tko zna što će od tog već sada toliko staloženog slikara, nakon izvjesnog djelovanja Pariza, postati. Tko zna na koje će ga staze dovesti uznemireni duh vječnog traženja. Danas je Šeremet još netaknut od pariskih struja i smjerova i kroči prilično odriješito svojim putem. Kad je god. 1933. u Zagrebu izložila beogradska grupa likovnih umjetnika »Oblik«, sudjelovao je i g. Šeremet s par pejsaža, ali onda je bio slabo zapažen njegov talenat. Kako je ovog puta slikar zastupan s većim brojem radova (oko 32 platna), to je uvid u njegovo stvaranje, dakako, mnogo jasniji i razgovjetniji.

Šeremet je tihi senzibilni liričar. Upravo dosljedno izbjegava svaki jeftini efekt, glasniji ili povišen govor boja i patetičnu interpretaciju. Te slike su šapat jednostavne lirske pjesme. U njima nema bučnih bengalskih osvjetljenja, žarkih boja, oštrih i napadnih kontrasta. Sve je tu ublaženo i utišano u smiren sklad, kao da je slikar gledao svoje motive kroz vrlo fine, tanke tamne koprene. Dok se to gledanje kroz vela odigrava u interieuru, uvjerljivost tih slika (»Mrtve prirode«) je zaista velika, a njihova bojna jednoličnost i ograničenost razumljiva i logična. Vani, u prirodi, koja je toliko raznolika i bogata bojama i osvjetljenjem slikar, istina, otstupa od izrazitog tonskog rješavanja, povećava donekle skalu, ali još uvijek ima ograničenu paletu. Ta škrtost i štednja bojom teže je provediva u pejsažu, a da se suviše ne okrnji sav njegov čar. Šeremet se tu spasava jednim rafiniranim tretmanom, koji sve te prigušene boje spretno oživljuje, i tako bar donekle ublažuje monotoniju svojih krajina. To je znalačko slaganje tona na ton, boje na boju, tako da su uvijek još vidljivi mali djelići prijašnje podloge. Takovo nanošenje boje jedne preko druge (i već suhe), ostavljanje malih ploha prijašnje boje (a katkad i čistog platna) daje tim slikama neku izvanrednu baršunastu mekoću. Ovakva obradba ima i neke, dakako dalje veze s impresionističkom tehnikom, iako *slikar ne postizava intenzivnije atmosferske efekte, a formu često dosta jasno izrazi. Slaganjem boja polučuje doduše mjestimice diskretna orkestralna djelovanja koja treba da nadoknade izgubljeni izrazitiji relijef. Orke*stracija je komornog karaktera, malo jednolična, a u intenzitetu svog izražaja dosta ograničena. Dok tmurne atmosferske ugođaje pruža s velikom sugestivnošću, jasna sunčana osvjetljenja jedva da može izraziti. Za puno svijetlo bistrih sunčanih dana, za prštavi sjaj krajine pod vedrim nebom ima tu premalo boja, a naročito premalo čistih boja prizme. Iako on i odvaja od navedenog tretmana, ipak ne postoje velike razlike u oblikovanju, pa se već nakon tri platna mogu sasvim jasno odrediti granice izražajne mogućnosti. Sve nam to zajedno ipak daje izrazite konture vrlo ozbiljnog slikara koji dobro zna što hoće, koji ima svoj stav i tehniku, te pristupa platnima s velikim respektom. Daljni će razvoj sokazati što će slikar na tom solidnom temelju sazdati.

Od »Mrtvih priroda« najzanimljiviji su brojevi 6 i 16. Tu je jasno izloženo kako se od tri neizrazite boje (zagasitozeleno — sivo — smeđe) ali mnogobrojnim tonovima, nijansama i prijelazima gradi taj tihi intimni svijet. Najsvjetliji i najbistriji pejsaž je bez sumnje »Proljetni motiv« (br. 18). U »Sarajevskom motivu« (br. 14) slikar nastoji da izrazi sunčano osvjetljenje, ali to mu tek djelomično uspijeva. »Sarajevski motiv« (br. 7) je temperamentno nabačen; odlikuje se svježim bojama u kojima dominira zelena. Tu se primjećuje i malo odstupanje od uobičajenog tretmana koje je donekle provedeno i na još nekim slikama.

Od figuralnih stvari odlično je postavljen »Portret« (br. 9). Koncipiran je izrazito koloristički. Bojne kombinacije su međusobom dobro povezane. Svijetlo-ružičasta bluza na sivkastosmeđoj pozadini, crna suknja i sivi šešir slažu se vrlo skladno u jasan i topao akord. Drugi portreti su mnogo slabiji. Akt (br. 2) je mrtav, plošan i tvrd. Ni bojama ni svojom sasvim nelogičnom performacijom oblika ne može zainteresirati.

G. Zlatko Gorjan je mlad talentiran književnik i profesionalan novinar. Izdao je već više knjiga. »Gorući grm« (antologija njemačke suvremene lirike), »Liriku žutog istoka«, »Kroatische Dichtung« (prijevodi novijih hrvatskih pjesnika) i zbirku svojih pjesama.

Ove godine, s izložbom svojih gvaševa i akvarela u Ulrichovu salonu (15. II.) istupa pred publiku kao slikar. To je njegov drugi nastup ove vrste. Kad je prije par godina priredio sličnu izložbu, iznenadio je svojim fantastičnim vizijama, izazvao je različite komentare i uglavnom oštro negodovanje kritike. Neki su kritičari prilično žučljivo napali tog »neprofesionalnog slikara«, »diletanta«, »običnog kompilatora« itd., a netko mu je predbacio da svoje inspiracije ponajviše duguje Antoninijevim naslovnim ilustracijama »Svijeta«. Bilo je, kao obično kod nas, nerazmjerno više ironije od stvarnih konstatacija, više duhovite podvale od ozbiljne ocjene. Tako se to već u našoj sredini događa. U svakom drugom većem gradu Evrope, bio bi takav slikarski nastup neki plus za književnika i, ako pokretač svega nije bio snobizam već umjetnički poziv, zavrijedio bi seriozno i nepristranu ocjenu (koja bi, dakako, za slikara mogla biti i nepovoljna).

Prva izložba g. Gorjana prikazala nam je prilično neuravnoteženu mješavinu nekog bengalskog kolorizma, ekspresionizma i literature. Bili su to neki mistični pokopi, plamene vizije, fantastične krajine na čijim cestama, iz sumračnih florova izranjaju bizarne silhouette i Kubinove tmurne ili groteskne prikaze, ali se osjećao i ozbiljan napor da se pruži nešto novo. Ukoliko i nije ovim uspio da se afirmira kao slikar — nije dao ni jednu, bar donekle staloženu i potpunu slikarsku realizaciju — to je ipak svratio pažnju na svoj talenat. Moglo se imati podijeljeno mišljenje o tim gvaševima, mogla im se i negirati neka veća umjetnička vrijednost i diskutirati najrazličitije o svemu, ali priznati se svakako moralo: Gorjan ima neki naročiti osjećaj, ili, bolje, instinkt za boje. Ne, dakako, u smislu akademske nauke o ispravnom slaganju boja, a niti za predilekcije koje slikarske moderne struje. U njega je neka izrazita sposobnost da čudnim kombinacijama boja izrazi, ali i probudi čuvstva, razna lirska nastrojenja i intimna nutarnja treperenja.

Današnja izložba (49 gvaševa) znači malo pročišćenje. Riješio se literarnih tema, iščezli su i zadnji tragovi avetinjskih figura, ostao je samo pejsaž, još, doduše uvijek, fantastičan, izmišljen, pretežno sasvim irealan pejsaž, ali često vrlo impresivan i zanimljiv. Ovdje i nije velike važnosti realnost tih krajina, prirodnost njegovih boja, a niti je osudno dali su to sve zemaljski predjeli. Ponajviše se tu radi o slikarevoj viziji nekog pejsaža koji on u mašti toliko transformira, da sve stvarno postaje podređeno kolorističkoj kompoziciji i ugođaju. Čas je to neko plameno magično osvjetljenje, bučno, nametljivo, koje, kao da je nastalo u crescendu grozničavih osjećaja, patetično trabunja, čas opet gašenje tih istih boja, vibriranje plavičastog etera, — šapat. Nižu se evokacije trepetavih slika iz snova i sanjarije koje je stvarnost u nama nekad izazvala, a bolećiva fantazija ponovo uobličila prema svom raspoloženju. No ima i drugih inspiracija. Na vrhuncima vunastih oblačnih masa, na oblim rubovima kumulusa tinja umirući otsjev sunčeva grimiza i to je dosta da u našoj duši iskrsnu neviđeni krajevi i novi osjećaji. Te osjećaje i krajeve malja liričar Gorjan, malja ih pomalo nemirno u plimi osjećaja, u drhtavici emocija, a kad nad sobom izgubi kontrolu, nesređeno i smušeno. Osim nekog utjecaja japanske grafike i suosjećanja s metodom ekspresionizma, nikakve se izrazitije predilekcije ne mogu zapaziti, a pogotovu, kako je Gorjan autodidakt, nema tragova nijedne suvremene slikarske škole ili smjera. Zato je sve to uglavnom dano bez kalupa, često i suviše samovoljno. Katkad se opet jasno nazire i proračunano, spretno iskorišćavanje nekih starih slikarskih (u stvari neslikarskih) trikova i iskustava. Jasno je, da u fakturi ima još i drugih pogrešaka, manjkavosti i neslikarskih elemenata. Najveća je mana traganje za jeftinim glasnim efektima, koje zavodi na naivno scensko postavljanje pejsaža. Tu obično zataji i lirik i slikar, pa su takve slike najslabije.

Na primjer ova shema: na bučnu, svijetlu pozadinu (nebo u požaru sunčeva zalaza ili u prodirnom plavetnilu prvog sumraka) postavi sasvim tamne silhouette ogoljelih krošnja i stabala, obzor se uzdigne nešto više od sredine, k tome u prvi plan tamniji »repoussoir« — i slika je gotova. Prividna prostornost i neki scenski efekt postoji, ali u takvim slikama nema mnogo ni slikarstva ni umjetnosti. Ponavljanje navedene sheme narušava dobar dojam koji su proizvele druge stvari, ostavlja utisak neke nervozne užurbanosti i površnosti. Tamo gdje mu je uspjelo osloboditi se scenskog postavljanja i gdje je progovorio slikarskijim jezikom, daje male uspjele lirske meditacije. Koliko nije smireni ugođaj narušen emfazom bojnih kombinacija koja lirsko kazivanje obraća u namještenu, ali zvonku deklamaciju, koliko nije želja za jačim efektom od pejsaža stvorila šarenu maketu za kazališnu dekoraciju, u tim se slikama osjeća istinski doživljaj. Iako to i nisu neka izvanredna djela, ona dosta jasno govore o talentu kojem još manjka slikarska kultura. »Palme« (br. 15), »Zima« (br. 30), »Novembar« (br. 7), »Na vrhu« (br. 45) pored još nekih, svjedoče najbolje u prilog te nadarenosti.

Da se poslije ovih simpatičnih pokušaja stvore značajnije slikarske radnje ozbiljnih pretenzija, potrebno je, dakako, još vrlo mnogo intenzivnog studija, produbljivanja i izdržljivosti.

Vladislav Kušan

SLEHERNIK

Brojnom nizu prijevoda, u koje je kroz posljednje doba pretočena toliko popularna Hofmannsthalova obrada srednjevjekovne glume »Jedermann«, dodala je družba Sv. Mohorja

slovenački već popularni prijevod Otona Župančiča.[1]) Knjižica je u pogledu i prijevoda i opreme uistinu odlična i reprezentativna za izdavača, kao uostalom većina Mohorjevih izdanja. U prvom redu tu je prekrasan prijevod. Ne znam samo, zašto u naslovu stoji, da je ovoga »Slehernika« Župančič »priredio« po Hofmannsthalu, kad je to u stvari doslovan prijevod njemačkoga originala. Šta više to po mom sudu i jest najveća vrijednost prijevoda, što je gotovo doslovno vjeran ovoga prijevoda, što je gotovo doslovno vjeran izvorniku, a opet ga je Župančič, majstor stiha i forme i prokušani rutinier prevodâ, zaodio tako savršenim slovenačkim jezikom, da ljepotom zacijelo nadmašuje mjestimice i original. Ovakav prijevod časniji je od ma koje slobodne obrade, na koju bi ono »priredil« u naslovu moglo navesti čitateljevu misao. Ne mogu a da ne istaknem ovdje, kako je »hrvatski prijevod »Jedermanna« pod naslovom »Čovjek« od M. Bogdanovića (izdanje društva sv. Jeronima, Zagreb 1932.) isto tako savršen, štaviše mislim, da ima pred Župančičevim tu malu prednost, što je manje arhaističan i natrpan, pa je pristupačniji. Ali činjenica je, da su slovenački i hrvatski prijevod »Jedermanna« dosada apsolutno najbolji prijevodi ovoga djela, — tko ne vjeruje, neka samo naruči na primjer francuski prijevod »Jedermanna« (»Jedermann ou le jeu de la mort de l'homme riche«, Transcription française par A. Bodenheimer et R. Philipon, édition R.-A. Corrêa, Paris, 1932).

Kao svoj vječiti caeterum censeo moram opet požaliti, što ni u ovome izdanju »Jedermanna« nije nitko s užeg religioznoga stanovišta ocijenio ovu Hoffmannsthalovu obradu, kojoj priznajem literarno-teatarsku vrijednost, zamjernu psihološku analizu i rijetke pjesničke ljepote u izrazu, ali sa religioznog mi je stanovišta ovaj »Jedermann« idejno i bitno mnogo manje ortodoksan i uvjerljiv, nego li stari srednjevjekovni predložak, kojim se H. poslužio, i mislim, da ga katolici ipak malo previše hvale. Jer »Jedermann« je u biti prava, tipična duhovna igra, pa je mnogo važnije, čini mi se, kako je obrađena njezina osnovna misao, nego li, kakvi su stihovi, u koje je odjevena.

[1]) »Slehernik«, po Hofmannsthalovem »Jedermann« priredil Oton Župančič, uvod napisal Jakob Solar, Mohorjeva knjižnica 70, Celje 1934.

Srednjevjekovni Jedermann (»Den Spieghel der Salicheyt van Elckerlyc« — »Zrcalo spasa svakoga«) jest jednostavna gluma bez suvišnih epizoda, a najmanje profanih (život se Jedermannov samo priča, ljubaznice uopće nema i t. d.) strogo alegorična i mistična, sabrana kao meditacija u polutami visoke gotske katedrale, u advent ili korizmu, dok srednjevjekovni propovjednik, snažno, ponekad i malko surovo, razlaže vječne istine... Taj je natprirodni ton i ugođaj tako sugestivan i konsekventno proveden, da istom tu, daleko od svakoga realizma, možemo doista u Jedermannu vidjeti alegoriju, reprezentanta »svakoga od nas...« I još nešto: originalni Jedermann nesamo da se pokaje, vrši pokoru i t. d. za svoje grijehe, već ih i popravi, koliko može, tako da oporučno nastoji otštetiti sve one, kojima je nanio štetu.

Što je iz ovog priprostog srednjevjekovnog vjernika načinio H. v. H.? (Arijac? Katolik?) Ponajprije ukinuo je alegorije: različne duševne i tjelesne sposobnosti, koje mnogo vidljivije ilustriraju Jedermannovo stanje i krizu (U Šolarovu se uvodu veli, da je dobro, što su alegorije izbačene, jer su za današnji ukus preveč. Možda, ali vidimo, da se alegorija i danas jako mnogo rabi, na pr. u reklami, i svijet je savršeno shvaća.), zatim personifikacije Sakramenata, koji postepeno i logično privode Jedermanna spasu; ukinuo je, što je još najgore, Jedermannovu oporuku, a kajanje ubrzao i stegao, dok je s druge strane uveo posve realistične i profane motive gozbe, muzike, društva i t. d. I sad je Jedermann ispao ovakav. Idejno: to je buržuj, koji čitav život griješi i pljačka, a kad ugleda Smrt, kratko pokajanje, izazvano strahom, vodi ga ravno u raj, bez zadovoljštine ni na ovom ni na drugom svijetu. Ukratko: vjernici će reći, gavanu je uvijek dobro! U izvanjskom pogledu: profani prizori i lica toliko su važnosti i mjesta dobili, da se to više ne čini duhovna igra, i teško se u drugom dijelu, nakon one svjetske buke i raspojasanosti, sabiremo na meditaciju, da pratimo Jedermanna do groba. Pa i inače, taj drugi dio tako brzo prođe, kao da je mnogo manje važan od one pijanke i galame, pa nije sigurno, naročito u lošijoj izvedbi, što će u gledaocu ostaviti dublji dojam. Na izvedbi pred zagrebačkom katedralom uvjerio sam se, koliko ona gozba profanira ambijenat i štimung. Ako ju je H. već htio umetnuti, morao se pobrinuti, da i

drugi dio bude adekvatno impozantan i laganije razvijen. Kao tobožnju karakteristiku srednjevjekovnoga teatra (i Hofmannsthal i Reinhardt vidjeli su u obnovi Jedermanna samo teatarski eksperimenat!) umetnuo je H. pri koncu vraga, koji ondje nije ničim motiviran ni povezan s radnjom (a osim toga, u moralitetima srednjevjekovnim vrag uopće ne dolazi, već samo alegorije, a vrag nije alegorija za srednjevjekovnoga vjernika), pa je Župančič dobro uradio, što ga je izbacio. Najsimpatičnije je kod Hofmannsthala, što je uveo i vrlo lijepo obradio lik Majke.

Ukratko, ja Hofmannsthalovu »Jedermannu« ne poričem larpurlartističku vrijednost, već tvrdim, da je u pogledu religioznoga učinka inferioran prema originalnom Jedermannu, kojega je u naše doba obnovio Flamac P. Thuysbaert, a izišao je i na slovenačkome u prijevodu dr. J. Pogačnika. (Ljudske igre, 1. zvezek.) Osim svega, Hofmannsthal je za diletante neizvediv (to se i u Zagrebu vidjelo), a Thuysbaertov je mnogo lakši i bliži. Međutim, dobro je imati i jedan i drugi, pa je Mohorjeva družba dobro uradila, što je i Hofmannsthala izdala, naročito radi Župančičevih stihova.

Uvod Jakoba Šolara informativan je i iscrpan, no u nekim se detaljima ne slažemo s njime. (Na pr. podjela srednjevjekovnih gluma na str. 7.)

Oprema uzorna, samo se oni stari drvorezi malo čudno osjećaju u savršeno današnjem okviru. *Vojmil Rabadan*

PRVA HRVATSKA NAUČNA KNJIGA O FAŠIZMU

Knjiga dra Jurja Šćetinca »Socijalna organizacija fašizma«* prikazuje preglednim, popularnim, ali ipak strogo naučnim načinom strukturu fašističke korporativne organizacije, radne odnose u fašističkom sistemu, radne i životne prilike radnika u današnjoj Italiji i socijalne reforme fašizma. Prikazavši u krupnim crtama genetički osnovna načela fašizma prešao je autor na sintezu i detaljnu analizu fašističke teorije i prakse u rješavanju socijalnoga pitanja. Ispoređujući fašistički korporativni sistem s njegovim srodnicima došao je dr Juraj Šćetinec do zaključka, da se taj sistem »znatno udaljuje od opće korporativističke koncepcije zasnovane na organskom poimanju društva i etičkom shvaćanju ličnosti«. To je zato, jer je fašistička korporativna organizacija, kao i politička, osnovana »na načelu unitarizma, autoritarizma, totalitarizma i hijerarhičnosti«. Glavni dio rasprave bavi se fašističkim korporativnim sindikatima, kolektivnim radnim odnosima i narodnim vijećem korporacija. Navedavši glavne statističke podatke o kolektivnim ugovorima, radnim sporovima, plaćama radnika i neuposlenosti u Italiji proveo je dr Šćetinec kritiku dosadašnjih fašističkih uspjeha i neuspjeha. Priznao je zasluge fašizma u pobijanju boljševizma, u održavanju privatnoga vlasništva i u jačanju radničke klase u socijalnoj organizaciji i socijalnom zakonodavstvu. »No sve te poboljšice socijalnoga stanja radnika« — kaže dr Šćetinec — »uza svu formalnu konstrukciju fašističkoga korporativnoga sistema ne znače još odlučnu socijalnu reformu. Prave socijalne reforme nema bez temeljite gospodarske reforme. Fašizam pak nije proveo nikakove gospodarske reforme ni u predmetu vlasništva ni u odnosu rada i kapitala. Ako fašistički korporativizam u istinu želi, da ostvari jedan novi socijalno-gospodarski sistem, koji bi bio između kapitalizma i socijalizma, onda mora zaći i u reformu privatnoga vlasništva i najamnoga radnog odnosa, kako u socijalnom tako i u materijalnom pogledu. Zaoštrene današnje socijalne prilike ne dopuštaju više krzmanja. Socijalna se reforma ne može sastojati samo u isticanju nekih općih načela, nego u provođenju jednoga novoga društvenoga reda ili barem u značajnoj promjeni postojećega. Fašizam pak ne pokazuje do danas nikakove tendencije za provođenje reforme gospodarskih odnosa, a prema tome ni za provođenje značajne socijalne reforme. Cijela korporativna konstrukcija njegove socijalne organizacije služi do danas u glavnom učvršćenju političkoga fašističkoga sistema.

No značenje je fašističkoga korporativnoga sistema ipak u tome, što je ponovno pokrenuo korporativnu ideju, pa ako je on i ne razvija posve dosljedno ili ne primjenjuje idealno, ipak daje poticaj, da se s njome računa u današnjem državnom životu kao s jednim rješenjem socijalnoga problema, koje se može provesti u životu. Razvijanjem pak korporativne ideje unosi se u današnje društvo jedno osvježenje na putu traženja novih oblika društvenoga života u cilju boljega društvenoga poretka, nego što je sadašnji.«

* Dr. Juraj Šćetinec: Socijalna organizacija fašizma. Vlastita naklada. Cijena 10 dinara. Naručuje se kod pisca: Zagreb, Malinova 34.

Šćetinčeva se rasprava čita s osjećanjem velike sigurnosti. Kod ovakvih suvremenih pokreta često je vrlo teško sačuvati potpunu objektivnost. Treba ponajprije provesti oštru distinkciju između riječi i djela. Politički se sistemi vole prikazivati u što ljepšem svijetlu, zato između velikog broja pisanih dokumenata mora pisac probrati samo one, koji doista odgovaraju realnomu stanju stvari te se ne kompromituju ni pretjeranim hvalama ni pretjeranim kudnjama. Dr. Šćetinec je svoje kritičke poglede doista potkrijepio objektivnim autoritetima. Druga pogreška, u koju znadu upasti pisci, koji se bave ovakvim predmetima, jest jednostrano gledanje specijalista u jednoj struci. Dr. Šćetinec, premda je zvanjem pravnik, ipak nije upao u juristerajsku nepotpunost. Iz njegova se pisanja uvijek vidi, da on promatra čovjeka također sa stanovišta trajnih etičkih, filozofijskih i psihologijskih principa. On ima svoje naučno uvjerenje o osobi, obitelji, staležu, klasi, zvanju, narodu i državi, on shvaća rad, privatno vlasništvo, slobodu pojedinaca i društvenih jedinica kao pojave etičkoga dostojanstva čovjeka, zato može da i fašizam promatra mirno, kritički i s onoga stajališta, koje će ostati uvijek najbolje mjerilo svega ljudskoga rada.

Djelo »Socijalna organizacija fašizma« daje autoru legitimaciju, da nam dadne i djelo o čitavom fašističkom pokretu i sistemu. *P. G.*

GOZBA DESET DJEVICA

Obično se kaže i piše, da je kršćansko kazalište nastalo u Srednjem Vijeku, u crkvi, početkom jedanaestog stoljeća. Ali možemo da mu potražimo daleko starija, a nemanje zanimljiva vrela u prvim vjekovima kršćanstva, na Orijentu. Djelo Sv. Metodija Olimpskoga, o kojemu je ovdje riječ,[1]) vezuje se uz te početke, pa je svakako od interesa da ga ogledamo.

Poznato je, da se grčki dijalog (specijalna književna vrsta, u kojoj auktor stavlja u usta nekolicini lica, većinom poznatih ljudi, učenu dijalogiziranu debatu, raspravu, ‚conflictus' o nekom, većinom filozofskom, problemu) sa Platonom vinuo do visoke umjetničke vrijednosti. Tada je dijalog nešto između govorništva i drame, koja je u Platonovo doba već prešla vrhunac svojega razvitka, pa joj krivulja pada prema dekadansi, naročito otkada se sofistička dijalektika uvukla u nju ugasivši potpuno ili prigušivši dobrim dijelom žar strasti i dah iskrenosti. Platon je umio da iskoristi efekte svojstvene drami, da s pomoću njih razvija apstraktne ideje i produbljuje etičke pojmove od najveće važnosti. U tome je on pogodio sretno duševnu potrebu svoje dobe, te je uz pomoć svojeg umjetničkog dara stvorio neumrla djela. Nikakvo čudo, da su pisci kršćanske Grčke pregnuli da po Platonovu uzoru stvore slične dijaloge u kršćanskom duhu, kako bi s jedne strane svojoj vjeri dali dostojan umjetnički izraz, a s druge popularizirali samu vjeru, jer dijaloška forma daje misli mnogo jaču prodirnu snagu.

Kod kršćana se kao pisci dijalogâ spominju Arije, najžešći i najopasniji heretik onoga vremena, koji se dijalogom služio za širenje svojeg sofističkoga sistema, a kao protuteža njemu navode se dijalozi sv. Metodija Olimpskoga. O njemu se inače vrlo malo zna: tek toliko, da je bio biskup u Olimpu u Likiji te da je poginuo kao mučenik za vrijeme Dioklecijana, odnosno oko godine 311. To je sve. Napisao je više djela, većinom dijaloga po uzoru Platonovu, od kojih se samo nešto sačuvalo u cjelini i u originalu, ostalo imamo tek fragmentarno i to na staroslavenskom jeziku. Sve, što je od njega ostalo, izdao je kritički Natanael Bouwetsch, u Leipzigu 1917.

A sad je eto Paolo Ubaldi izdao u talijanskom prijevodu, popraćenu kritičkim opaskama i opsežnim uvodom dijalog »Gozba deset Djevica«.

Ta Metodijeva »Gozba« potpuna je i direktna imitacija Platonova »Simposiona«. Zapravo, najtočnije bi bilo kazati, da je Metodije prilagodio Platonovo djelo svojim nazorima i ciljevima. Izvršio je to prilično spretno, a svakako zanimljivo. I letimična usporedba uvjerit će nas o tome.

U Platonovu razgovoru centralna je misao debate ljubav. U Metodijevu je naprotiv — čistoća, t. j. ideal negacije ljudske ljubavi. Dakako, da dijalog djevica koje o toj temi raspravljaju, ne može biti dramski onako snažan i pun kontrasta, kao što je to kod Platona, gdje

[1]) *S. Metodio d'Olimpo,* Il Convito delle dieci Vergini, Versione di Paolo *Ubaldi,* Ediz. Società Editrice Internazionale, Torino.

se od duhovite Diotime preko tragikomičnoga Aristofana do brutalnog pijanog Alkibijada niže čitava galerija raznih i oprečnih karaktera stvarajući najefektnije kontraste.

Ali treba Metodiju priznati, da je figure svojih ličnosti ipak prilično diferencirao i okarakterizirao, a i dijalog sâm, premda je rađen točno po »Simposionu« i često pada u ton homilije, ipak se odlikuje mnogim vrijednim pojedinostima, naročito sočnim i bogatim, a novim grčkim jezikom.

No nas ovdje nešto drugo zanima više, nego li samo literarna i linguistička vrijednost djela. Rekli smo, da se »Gozba deset Djevica« može vezati uz početke kršćanskoga kazališta na Orijentu. Sv. Metodije, naime, udaljio se u svojem djelu od klasične forme i približio se više liturgičnim formama i homiletskome genre-u, koji će se malo nakon smrti Metodijeve razviti u veliko pohvalno govorništvo (IV. je stoljeće »zlatni vijek« homilije) i dovinuti se ponekad do najviših vrhunaca govorničkoga umijeća, kao na pr. sa Hrisostomom. Što u Metodijevoj »Gozbi« nema toliko života i pokreta kao kod Platona, nije, po našem mišljenju, slučaj ni neumještvo autorovo: naprotiv, čini nam se, da je učeni i pobožni Metodije hotice dao svojemu razgovoru smirene, umjerene i dostojanstvene kretnje obreda. To više nije drama, kao Platonov »Simposion«, već liturgični obred, liturgična igra. To potvrđuje i konac, koji završava pjesmom, naizmjence pjevanom i lirskom po tonu, ali ta pjesma, ako je bolje promotrimo, samo je antifonska psalmodija, od onih za koje se veli, da su se nešto kasnije uobičajile i na Zapadu pod utjecajem istočnih liturgičnih običaja, osobito antiohijskih.

Kompozicija i karakter Metodijeve »Gozbe« pokazuje neku sličnost sa sredovječnom crkvenom dramom, a nepobitno je, da je ona prvi stepen jednoga razvoja, koji će najposlije uroditi crkvenom dramom. Sam prevodilac ne ističe to u svojem uvodu, ali mi ga možemo upotpuniti, jer je poznato, da se stari kršćanski teatar na istoku razvio iz homilije, koja je u prvoj fazi čista propovijed; u drugoj se ističe razvijenim dramatskim značajem, ali forma joj ostaje govornička; konačno se ta proza zaodijeva ritmom i pjesničkom emfazom, pjesme puka, kao grčki bor, umeću se u tekst, a kasnije dijaloškoj živahnosti pridolazi živahnost radnje, koja će se malo pomalo proširiti i prevladati i dati kršćanskome teatru autonoman život u VIII. i IX. stoljeću.

Nemoguće nam je nažalost da se ovdje osvrnemo, ma i letimice, na taj stari kršćanski teatar, o kojemu se malo znade, a i malo je dokumenata ostalo pošteđeno od bijesa ikonoboraca. A trebalo bi spomenuti nastojanje dvojice Apolinara oko stvaranja kršćanskoga teatra pod Julijanom Apostatom; pokušaje dramatizacije sv. knijga sa strane Ezehijela i Nikole iz Damaska; bizantinski kršćanski teatar VI. i VII. v., pa egipatski, koji uključuje čudne plesove uz glazbu i zvona; drame sv. Ivana iz Damaska i jerusolimskog monaha Stjepana Sabuite (790 g.) i t. d. i t. d.

Ali to i nije bila svrha ovog prikaza, koji je jedino htio da prigodom talijanskoga prijevoda Metodijeve »Gozbe« podsjeti na činjenicu, da je vrlo rano postojao kršćanski teatar, potekao iz dramatične homilije, koja je spajajući se sa dijalogiziranom himnom stvorila prvotnu svetu glumu i neke crkvene obrede, koji do danas postoje.

Tome bi se teatru sv. Metodije Olimpski mogao smatrati kao najstariji auktor!

Vojmil Rabadan

PUTNI DOJMOVI IZ ŠPANIJE

Rođen god. 1869., g. Mirko Kovačić postiđuje danas mnoge mlađe od sebe vitalnošću kojom ne samo obavlja daleke putove, nego i nalazi duševne svježine, ustrajnosti i spretnosti pera da te svoje doživljaje i prikaže. Njegova knjiga o Španiji[1]) nema pretenzija na to da zauzme neko naročito mjesto u literaturi, ali je, uza sve to, pisana i zanimljivo i privlačno, i dobro. G. Kovačić je u prvom redu strastven putnik, on zna putovati i zna kako se prilazi stranoj zemlji kao što se prilazi čovjeku kojega ne poznamo, ali nam je simpatičan i hoćemo da ga zavolimo. U svojim godinama, on je naučio čak i španjolski govoriti, samo da se uzmogne što više približiti zemlji koju je odabrao. Zanimljivo je da g. Kovačić nije nikakav zanesenjak suptilnih umjetničkih doživljaja (koje bi i te kako mogao pružiti Velazquez, a pogotovu El Greco, kako pokazuje Meier-Graefeova besmrtna »Spanische Reise«), nije romantik historije ili neke eksaltirane literature, ali uza sve to, miran i sa svojim brojnim godinama životnog iskustva na leđima, on spokojno i sa smiješkom, ali i sa onom neophodno nužnom i zdravom radoznalošću intelektualca, nastoji da zaviri svakuda, da zadrži dojmove, da protumači pojavu. Istina, on se u njih ne zadubljuje (da se napišu »Profondeurs de l'Espagne« jednoga Marcela Schwoba treba, dakako, drugih aspiracija i drugih duševnih uspona), ali on umije da se zaljubi u njih, da se zadrži Bog te pita gdje Bog te pita zašto, jer mu to pruža onaj specifični užitak nečega što je htio da vidi, da zna, da doživi i da tako privrijedi nešto novo svomu znanju, svomu duševnom životu, svojoj ličnosti. G. Kovačić nije nastojao da bude potpun, kao kakav Baedecker, ali da bude što puniji; on ima vrlo sretnu metodu upoređivanja broja stanovništva, veličine zemlje i gradova i sl. s našima, te postaje bez mnogo muke plastičan. Njegovo opisivanje nije pjesnički zaneseno, nije stilski superiorno, ali je jasno i obasjano nekom mirnom dobroćudnošću našega čovjeka. A što najviše daje knjizi ličnu vrijednost, to je istinska simpatija za španjolski narod, ali i nepristrano crtanje svih njegovih osebina; onako kako se n. pr. pisac potanko i praktično uputio o španjolskim osnovnim školama, rijetko će se gdje čitati. G. Kovačić se ne upušta u politiku, a o vjerskim stvarima govori s poštovanjem i korektno. U Limpiasu on zna sasvim pravilno istaknuti službeno crkveno stajalište, a kada govori o Lurdu vidi se da ga u životu nije baš mnogo zaokupljao vjerski problem, no tu, na posvećenom tlu, on iskreno priznaje moć vjerovanja i duboki dojam koji je na nj izveo boravak u Djevičinu gradu.

Svi strastveni putnici biće g. Kovačiću zahvalni na užitku koji im pruža ova knjiga njihova druga; a tko ne može da putuje, toga će bez sumnje u duhu za sobom povući ugodno pričanje »vječnog« putnika. Knjiga je opremljena s nekoliko izvrsnih reprodukcija koje čine karakteristične ilustracije teksta.

Lj. Maraković

[1]) Mirko *Kovačić*, Španija, zemlja sunca i čudesa, Putni utisci, Zagreb 1934., Zabavna biblioteka (ur. Dr. Nikola Andrić), XLVII, 568.

NIETZSCHEOV DUŠEVNI LIK

U Njemačkoj se vodi dosta živa borba za Nietzschea i protiv Nietzschea. E. Horneffer u svojoj broširi »Nietzsche als Vorbote der Gegenwart« pokušao je da svojega miljenika prikaže kao najautentičnijega proroka hitlerizma. No kritici su Hornefferovi istaknuli, da je u njegovoj broširi Nietzsche prikazan krivo, jer je sve prešućeno, što toga filozofa dijeli od današnjega duševnoga smjera u »trećem rajhu«. Među ostalim knjigama i broširama o Nietzscheu, koji su u posljednje dvije godine vrlo brojne, osobitu je pažnju svratila na sebe knjiga Fridriha Würzbacha: »Nietzsche und das deutsche Schicksal«. Würzbach zastupa misao, da bi njemački nacionalni socijalizam morao prihvatiti Nietzsche-ove glavne zahtjeve kao svoj program, a to da će biti zalog bolje sudbine njemačkoga naroda. Kritika je odgovorila Würzbachu, da je i njegov Nietzsche jednostran i da su njemački socijalisti mnogo superiorniji od njega. Würzbach je nastavio svoju propagandu za svojega miljenika pa je i nedavno održao u »Enckenovu savezu« predavanje o njem tvrdeći ponovno, da Nietzsche potpuno odgovara idealu današnje Njemačke. No ni njegova propaganda ni pisanje i predavanja drugih njemačkih javnih radnika ne će moći da Nietzschea učine junakom nacionalnoga socijalizma. Previše se kontradikcija nalazi u njegovu biću, zato se na nj mogu pozivati najoprečniji smjerovi. Njegov izraziti aristokratizam, preziranje naroda, potpuna neukost u socijalnom pitanju napadanje na neke najveće njemačke kulturne predstavnike, a osobito na Wagnera, njegovo propovijedanje rodoljublja »dobra Evropljanina«, njegovo pristajanje uz ateizam (»Gott ist tot!«) — sve to onemogućuje Nietzschea u narodnoj i socijalnoj tradiciji. Mi ga poznamo kao nepomirljiva neprijatelja kršćanstva, koji je naš moral nazivao »ropskim moralom« i koji je žučljivo grdio Wagnera, što je u svojem umjetničkom stvaranju dao časno mjesto križu, pa ipak se u svijetlim časovima i taj hulitelj kršćanskih svetinja poklonio pred istim križem pjevajući pjesmu »Getsemani i Golgota«, koju priopćujem ovdje u hrvatskom prijevodu. Pjesma glasi:

»Kroz ponoć drhti tanka mjesečina,
Srebrni traci trepere kroz tminu,
Oblaci lete burom rastrgani,
Ko čopor vojske poslije divlje bitke.

Gospode! Spavaju učenici Tvoji
Na tratini vlažnoj, pruženi tiho,
Tek plahi strah im mir u duši muti,
I tihu nojcu što ih obavija.

U snu Te vide kako k njima stupaš,
Tvoj jecaj čuju i molitvu Tvoju.

A Ti si sam, jer boli srca Tvoga
Shvatiti nitko ne može na svijetu,
Pogrbljen ležiš pod teretom teškim,
Svete rane Tvoje strašno krvare!
Posljednja to je, smrtna borba Tvoja,
Na Te se digli pakao i zemlja.

Pred Tobom stoji jedno brdo muka,
Na njemu križ i rulja uličara,
Tvoje je to brdo, križ i gubilište!
Tvoj je to udes? Ne, Tvoja je to volja!
I nije l' to dosta, što čovjek nije,
Crni je pako izvršiti došo!

Od grijeha nas očistit htjede,
I on je dopuzô iz najcrnje tmine,
Uz njega idu avetinje crne,
Grozno, nijemo, užasno, duboko,
I prijetećom gestom stupaju k Tebi,
Oborit Te hoće u smrt i pakao.

A Ti se junački boriš! Krvave suze
Pričaju o bolima duše Tvoje,
Kalež pun krvi neće da Te mine:
»O Bože, Oče, nek je volja Tvoja!«
I opet se spušta na krilima lakim,
Tješitelj anđel na krilima nade.

O mjesta svete prošlosti naše!
Getsemane i Golgoto! Kroz vječnost
Vi nosite glase pobjede svete!
Javljate: čovjek se s Bogom pomirio
Po srcu, koje se ovdje borilo,
Ovdje umrlo i smrt pobijedilo!

O mjesta svete sadašnjosti naše!
K Vama hrle umorne nam duše
I čekaju vode vječnoga života,
Nad kojima se anđel Božji krili!
Ustaše bolesni, nebo se otvori,
Potekoše svete vode života!

Sveta mjesta, budućnosti sudišta,
Vi nade pravednih i trepet grešnika,
Pred Vama blijede tašti sjaj i slava,
Sa vas će svijet blagoslov obasjat.
U vječnom vremenu stojite vječno,
Biljezi sveti pobjede nebeske!«

(Iz zbirke: »Gedichte und Sprüche«)

Da spase Nietzschea za novu Hitlerovu doktrinu, pokušao je Fridrih Würzbach prikazati, kako bi se on po njegovu mišljenju bio razvio, da je mogao svoj sistem izvesti do kraja i da njegova djela nijesu radi pomračenja uma ostala samo fragmenat. No takvo je domišljanje potpuno nestalno. Ako se njegov definitivni razvoj crta tako, da se neke osobine njegove individualnosti izbrišu, a druge se potcrtaju, onda bi tkogod mogao odabrati i kršćanske elemente iz njegovih djela i na osnovu njih dokazivati, da bi autor Zaratustre bio najposlije svršio kao kršćanski obraćenik. No ni takvo zaključivanje ne bi bilo istina, nego fantazija.

Luka Fertilio

NAJHRVATSKIJA KATEDRALA

Trogirska katedrala sv. Lovrijenca, djelo domaćih hrvatskih umjetnika Radovana, braće Stjepana i Mateja Gojkovića i Trifuna Bokanića, ukrašena umjetničkim radovima Nikole Fiorentinca, Ivana Duknovića, Andrije Alešijeva i Ivana Budislavića, postaje svagdano permanentna atrakcija internacionalne turističke publike.

Kroz godinu 1934. posjetilo je katedralu 20.000 stranaca! Broj zaista rekordan, uzevši u obzir prilike vremena i maleni primorski grad, u kojemu se katedrala nalazi. Na turističkim u kojemu se katedrala nalazi. Na turističkim križnim putovanjima po Mediteraneju posvećuje se osobita pažnja tipično srednjevjekovnom gradiću. Portal katedrale i nejzina ponosno jednostavna unutrašnjost, duboko religiozna, sjeća nas zlatnih epoha vjere u zanosu križarskih vojna. Registar intelektualnih posjetilaca ovog hrama ne poznaje nijednoga, koji nije ostao zadivljen nad njezinom ozbiljnom ljepotom od Bernarda Shawa do Masaryka i Herriota. Maršali Franchet D'Esperey i Balbo ostali su ushićeni. Rotschild i Vanderbilt više su se puta k njoj navraćali. Svi priznaju, da je ona stanica Vječnoga Boga i karakteristična, mistična građevina iz epohe žive vjere (XIII. v.). Njezin portal je ljubomorni objekt slikara i grafičara, domaćih i stranih. Studenti Sorbone i Krakova prave disertacije o portalu.

U njoj su osjetili duboke religiozne inspiracije mnogi naši književnici i umjetnici od Silvija S. Kranjčevića do Ivana Meštrovića. Grob jednog Mladena Šubića, »Štita Hrvata« (Clipeus Croatorum), jest stalna vatra zdravog i vedrog nacionalizma. Grob Sv. Ivana Trogirskoga jest žarište hrvatskoga katolicizma od 12. stoljeća pa do danas. Jedna katedrala, u kojoj su se ponizno molile majka svetog zagrebačkog biskupa Augustina, majka mučenika Berislavića i majka oca naše historije Ivana Lučića, jest naša narodna svetinja i djeliteljica milosti Božjih, kadra da formira članove naroda Božjega.

Među velikim brojem stranih slikara, koji su sa toplom ljubavlju prenijeli na platno komadiće duše srednjevjekovnoga grada, nalazi se i danski slikar *Johannes Kragh,* prijatelj čuvenoga pisca Joergensena. Umjetnik profinjena ukusa, visoke zapadnjačke kulture i sjevernjačke ozbiljnosti naslikao je na velikom platnu trogirsku katedralu sa njezinim apsidama. Ispred katedrale prolaze pastiri sa volovima, što se svagdano vidi u ranom jutru i u rumenom predvečerju. To je slika života, što prolazi. Katedrala, simbol Boga, prkosi stoljećima i pjeva vječnu pjesmu mladosti, premda je stara, istrošena i pocrnjela. Slika je bila izložena u Kjöbenhavenu.

Krilić

NEKOLIKO RIJEČI O AVGUSTU PAVELU

O autoru pjesme »Brojim suze bijednika«, koja se nedavno recitirala pred mikrofonom zagrebačke radiostanice, moramo reći nekoliko lijepih riječi.

Avgust je Pavel istinski madžarski pjesnik Kristove nauke i u njegovim se pjesmama odrazuje ona ljepota odricanja i ljepota uzdizanja iznad bijedne materije. Taj napor uspinjanja na Goru vječnih ljepota našao je dobar izraz već u samom naslovu njegove zbirke, u kojoj je također izašla i spomenuta pjesma. Zbirka Avgusta Pavela, koja je izašla 1933. g. nosi naslov: »Tako pjevam psalme u krilu slijepe doline«. To je dosada jedina zbirka Avgusta Pavela, inače vrijednog radnika na polju etnografije, koji je one što su ga štovali kao naučenjaka, iznenadio svojom dragocjenom zbirkom pjesama.

Zanimljivo je, da se Pavel tek 1933. g. t. j. u četrdeset i sedmoj godini života javlja u svijetu poezije. Dok drugi obično stvaraju najjače lirske pjesme u ranijoj mladosti, on ih stvara u zreloj muževnoj dobi. Možda zato one djeluju tako snažno i nisu bez istine riječi nekog madžarskog kritičara koji Pavela nazivlje pjesnikom sa »glasom od čelika«.

Iako je Pavel radi službe gimnazijskog profesora, kad je Prekomurje pripalo Madžarskoj, morao ostati u tuđoj zemlji, njegove pjesme iako pisane madžarskim jezikom, odišu dahom slavenske muze. Njegovo se slavensko podrijetlo veoma ističe. A on se time i ponosi, što vidimo u jednoj njegovoj pjesmi, gdje izražava svoju veliku čežnju za svojom domovinom, čežnju natopljenu bezmjernom tugom.

To specifično slavensko obilježje Pavelove lirike, njegova originalnost u osjećajima i motivima, izazvali su kod sve madžarske kritike veliko poštovanje, a njegove su riječi sa iskrenim pjesničkim vibracijama izazvale udivljenje i oduševljenje. Eto, tako mora katolička lirika, ona istinska katolička lirika u svojoj najjezgrovitijoj jezgri, u svojoj najsuštijoj suštini, da u svojim srebrnim zvucima i blistanjima proizvodi duboke dojmove ne samo u dušama vjernih katolika, nego i u dušama onih, koji ne poznaju dovoljno ljepote najviše Poezije, koju zovemo katoličkom religijom.

M. I—ć

MANZONI I ŠPANJOLSKA DRAMA

Novost Manzonijeva romana »Zaručnici« (prvo izdanje 1827.), najpoznatijeg i zasluženo popularnog djela talijanskoga romantizma, bila je ponajprije u tome, što su za glavna lica izabrana dva obična seljaka. Njihova je skromnost opreka moćnoj sudbini, koja ih vitla kao vjetar lišće. Manzoni je htio da svojom umjetnošću iskaže štovanje patnjama skromnih malih ljudi, a te su patnje tim ganutljivije, koliko je skromnijom duša, koja ih podnosi.

Ali nije li Manzoni imao u tome neki uzor?

Ezio Levi nalazi ga u španjolskom teatru,[1]) kako u gornjoj raspravi obrazlaže

Tema prekinutog vjenčanja i rastave zaručnika jedna je od omiljelih motiva u španjolskome teatru Seicenta, baš kao što su takvi slučajevi bili vrlo česti u realnom životu Seicenta, pa nije čudo, da ih je suvremena umjetnost u tolikoj mjeri odrazila. Mnoge ove španjolske drame sadrže fabulu Manzonijeva romana. Napuljski kritičar Bruno Cotronei prispodabljao je još god. 1899. jednu komediju Lope de Vega sa »Zaručnicima«, a rasprava Levijeva govori posebno o djelu »Najbolji je

1) Ezio *Levi,* Il dramma spagnuolo preludio dei Promessi Sposi, Napoli, Riccardo Ricciardi edit.

sličnosti između nje i romana mog uda budu sudac kralj«, koja je bila štampana 1635. No i slučajne. Više nego li pojedino djelo, mogla je na Manzonija utjecati čitava tradicija španjolskoga teatra, koju je Manzoni imao prilike da upozna iz mnogih savremenih putopisa (Chateaubriand, 1807., Byron, 1809.), studija o dramskoj literaturi (na pr. A. W. Schlegel, 1808.), kazališnih izvedaba (Goethe u Weimaru 1812.). Osim toga, sudjelovanje Talijana u napoleonskim ratovima u Španiji, toliko je populariziralo tu zemlju u Italiji, da misaonome duhu Manzonijevu nije to moglo izmaći. Konačno, baš kad se Manzoni laća pisanja svojega romana, izlazi u Parizu 1822. godine zbirka »Chefs d'œuvre du théâtre espagnol«. U njoj su mnoge drame, koje sadrže motiv »Zaručnikâ«. Ali premda se taj motiv provlači kroz gotovo čitavi španjolski teatar, četiri su drame, u kojima se posebno oštro ističe, a to su: Peribánez y el comendador de Ocaña; El mejor alcalde el rey; Fuente Ovejuna, El alcalde de Zalamea. Sve su četiri iz pera Lope de Vega, osim posljednje, koja postoji u dvije verzije: prva je de Vege, a druga, mnogo glasovitija, od Calderóna de la Barca.

Analiza svih ovih drama otkriva identičnu fabulu: neki silnik hoće da zaručniku otme djevojku, kao što kod Manzonija don Rodrigo kani da otme Renzu Luciju.

Nasilje izaziva otpor: silnika stiže smrtna osveta ili zaručnika lično ili sela kolektivno, kao u drami Fuente Ovejuna. Interesantno, da je radi toga ovo djelo, koje veliča kolektivnu odmazdu, postalo u dva navrata hvalospjevom revolucije, prvi put za vrijeme konventa, drugi u Rusiji, gdje su ga izvodili prigodom Olimpijadâ Sovjetskoga Teatra god. 1930., skinuvši mu dakako monarhistički karakter i svršetak!

Treće rješenje sukoba između zaručnika i silnika španjolski teatar nalazi u apeliranju na rpavdu, kraljevu, dakako, pa kralj kao deus ex machina, kažnjava i nagrađuje. Jedino ovo treće rješenje mogao je da prihvati Manzoni po svojem uvjerenju. I on ga doista prihvaća ne okaljavši svojega djela krvavim mrljama španjolskih vendetta. Ali Manzoni tome pridaje novu bolnu notu: dok španjolske drame vjeruju u pravdu i prisutnost svojega Kralja, Manazoni ne vjeruje u zemaljsku, ljudsku pravdu, o kojoj je već u tragediji »Adelki« rekao ojađeno: »Okrutna sila vlada svijetom i traži, da je zovemo pravo. Okrvavljena ruka djedova posijala je nepravdu; očevi su je krvlju uzgojili, i sad već zemlja ne rodi drugim plodom!« Pravde nema na svijetu. Ali ona progovara odozgo, te aMnzonijevu don Rodrigu ne sudi nož ni Rencov ni puka, već — kuga u milanskom alzaretu, prst Božji... Taj prizor uguši zauvijek u Rencovu srcu svaki osjećaj mržnje i diže ga ‚puna strahopočitanja i zahvalnosti' k Nebu... Borba Renca sa samim sobom prije no što oprosti don oRdrigu, prava je i snažna drama, pa Levi zaključuje, da su zadnje stranice »aručnika« jedini pravi Manzonijev dramski pokušaj (njegove dvije drame razvučene su i oslabljene traženjem historijske vjernosti), dapače jedina drama u talijanskoj literaturi (?).

Vojmil Rabadan

Izdaje »Kolo Hrvatskih Književnika« u Zagrebu. — Uređuje i izdaje za »Kolo Hrvatskih Književnika«: Dr. Ljubomir Maraković, Zagreb, Gajeva ul. 36. — Upravu vodi: Prof. Bogdan Babić, Zagreb, Mesićeva ul. 3. — Tisak Zaklade Tiskare Narodnih Novina u Zagrebu. — Za tiskaru odgovara: Vladimir Kirin, Deželićeva ulica 2.

Mussolinijevu nagradu za nauku i umjetnost dobili su dantolog Michele *Barbi* i kompozitor Riccardo *Zandonai*. Prvi je priredio uzorno izdanje Dantove »Vita nova«, i obradio Dantovu liriku u djelu »Studi sul Canzoniere di Dante«. O drugomu piše Ottorino *Respighi* u »L'Italia letteraria«: »S Kavalirima iz Ekebyja« (kako je poznato, sujet iz »Göste Berlinga« Selme Lagerlöfove, op. prev.), operom široke koncepcije, prikazanom 1925 u »Scali«, otvara se posljednji decenij — odlučan za Mussolinijevu nagradu — umjetničkog rada Zandonaijeva; rad koji je sve do danas neprekidan i raznolik; u kojem je on, uporedo s muzičkom produkcijom svih vrsta, razvio svoju ličnost i kao dirigent orkestra ne samo vlastitih djela u kazalištima, nego i uz to kao tumač moderne muzike u najvećim koncertnim dvoranama. Posljednjem deceniju pripadaju među ostalim pored »Giuliana«, izvedenog prvi put 1928. u »San Carlu« u Napulju, dvije posljednje melodrame »La Partita«, u jednom činu, prikazana u Scali 1933., i »La Farsa Amorosa«, izvedena u rimskoj Kr. operi iste godine, a ovih je dana ponovno na repertoaru. Između opera za kazalište, Zandonai je komponovao posljednjih godina nekoliko simfonijskih i komornih djela; dosta je navesti, od najpoznatijih: »Ples s buktinjom« »Romeov kas« (iz njegove opere »Romeo i Giulietta«) te simfonijski poem »Segantinijeve slike« koje je popunio s druga dva simfonijska poema: »Proljeće u sunčanoj dolini« (Primavera in »Val di Sole«), »Jesen u planinama« (Autunno fra i monti) — triptih koji je trentinski muzičar, pod naslovom »Daleka domovina« (Patria lontana), crtajući u njemu odjek svoga kraja u zvučnim pejsažima, posvetio svomu zavičaju.«

Savonarola zove se svečana igra koja je izvedena ove godine u Firenci u nizu svibanjskih priredaba. U okviru koji je svojom historijskom stilskom ispravnošću i svojom umjetničkom harmonijom među najidealnijima na svijetu, na trgu koji okružuje Palazzo Vecchio i Loggia d'Orcagna, režirao je Jaques *Copeau*, prvak francuske scenske umjetnosti, monumentalne slike na osnovi teksta koji je, po narudžbi Mussolinijevoj, napisao Dino *Alessi*. Više nego tekst, učinila je grandioznost slika uz sudjelovanje mase od 800 figuranata, pri čemu se vidjelo da je Copeau dugo i intenzivno proučavao slikarska djela 14. i 15. vijeka. Slično je postupao i kompozitor Castelnuovo *Tedesco*, kada se poslužio nekim muzičkim tekstovima Quatrocenta, kao na pr. *Laude Gesù sommo conforto*, pjesma koja se pripisuje samom Savonaroli, i *Ecco il Messia* od Lucrezije Tornabuoni. Druge pjesme, naročito pučki korovi i vesele popijevke omladine, osnivaju se na narodnim pjesmama. Osim rekonstrukcije povijesti, čini se da je idejno težište igre bilo na Savonarolinu revnovanju za moralnu strogost i ozbiljnost toliko oprečne lakoumnosti i razuzdanosti Renesanse i — našega vremena.

Walt Disney, »otac« popularnog *Mickey Mousa*, stigao je sa svojom ženom nedavno u Evropu, i dao štampi ove zanimljive izjave: »Imam da vam javim odličnih vijesti od Mickeya. Od svoga rođenja pojavio se u 150 filmova, a sada je u pripravi 15 novih — i to sve u boji. Naši studiji u Hollywoodu postaju pravom tvornicom; imamo tri stotine namještenika, i tek što se neki film metne u radionu, sve ide samo od sebe. Ja govorim za Mickeya, a jedna djevojka iz našeg poduzeća daje svoj glas Minniei. Naš najmlađi, patak Donald, čija je popularnost vrlo velika, ima glas jednoga mladića koji se specijalizirao u životinjskim glasovima. U buduće, Mickey će biti samo u bojama. Svaka njegova pustolovina stajaće deset tisuća dinara, ali konkurencija je minimalna, i inozemska tržišta dostajaće obilno da nam osiguraju dobitak.« Nije li vrlo lijepo tom prilikom rekao neki francuski kritik, da Andersenova »pješčenjaka« koji sipa djeci priče u dušu, danas ne treba više zamišljati kao lomnoga, sijedog starca, već kao toga simpatičnog čovjeka, sa tridesetipet godina, atletskog držanja, crne kose i kratkih brčića, i uvijek nasmijana...

Lj. M.

HRVATSKA PROSVJETA

IZLAZI MJESEČNO OSIM U SRPNJU I KOLOVOZU. — LIST IZDAJE „KOLO HRVATSKIH KNJIŽEVNIKA". — GODIŠNJA PRETPLATA DIN 80·—; ZA ĐAKE DIN 50·—. — DOBROTVORNA PRETPLATA DIN 100·—, ZA INOZEMSTVO DIN 120·—. — PRETPLATA SE MOŽE PLATITI I POLUGODIŠNJE ODNOSNO ČETVRTGODIŠNJE. — BROJ ČEK. RAČ. 33720

NARUDŽBE, NOVCI I REKLAMACIJE ŠALJU SE UPRAVI „HRVATSKE PROSVJETE" (PROF. BOGDAN BABIĆ), ZAGREB, MESIĆEVA ULICA BROJ 3. — RUKOPISI I SVI LISTOVI ZA UREDNIŠTVO ŠALJU SE NA ADRESU: DR. LJUBOMIR MARAKOVIĆ (UREDNIŠTVO „HRVATSKE PROSVJETE") ZAGREB, GAJEVA ULICA 36.

Ministarstvo prosvjete odobrilo je pod br. P. 12.874 od 3. kolovoza 1929. „HRVATSKU PROSVJETU" za knjižnice srednjih i stručnih škola.

Rukopis članaka za ovaj broj bio je gotov već znatno prije nego što je broj mogao izići. Stoga će kronike kulturnog života tek u narednom broju biti dovedene do svoga datuma. U srpnju i kolovozu neće izići „Hrvatska Prosvjeta", nego će naredni broj izići u rujnu. Tehnički uvjeti rada u tiskari prisilili su nas da izdamo dosadašnje brojeve u dvobrojevima, ali je to listu dobro došlo i radi štednje koju nam nalaže finansijsko stanje lista. Prionu li naši poštovani čitaoci oko toga, da list što izdašnije podupru pretplatom i dobrovoljnim prinosima, uredništvo će moći da koji od normalnih brojeva nešto proširi, te da tako štampa više građe koja već duže vremena čeka na objavljenje.

UREDNIŠTVO